Lorenz Mizlers,

Philos. et Med. Doct. Pract. Vars.

musikalische Bibliothek,

oder

Gründliche Nachricht

nebst unpartheyischem Urtheil

von alten und neuen

musikalischen Büchern und Schriften,

worinn alles,

was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschaften zur Verbesserung und Erläuterung sowohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird.

Dritter Band,

welcher bestehet aus vier Theilen, nebst denen darzu gehörigen sieben und funfzig Kupfertafeln und Registern.

Leipzig, im Jahr 1752.

Im Mizlerischen Bücherverlag.


Georg: Frider: Lingke
Potentiss: ac Sereniss: Polon: Regis
rerum metallicarum Consil: Societ: scien:
music: in Germania florentis Socius.
Sysang sc. Lips.

Lorenz Mizlers

Hochgräfl. Malachowskischen Hofmathematici in klein Pohlen

Musikalische Bibliothek

oder

Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schrifften und Büchern,

worinn alles,

Was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschafften zur Verbesserung und Erläuterung so wohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird.

Des dritten Bandes Erster Theil

Mit sechszehn Kupfertafeln

Leipzig, 1746.

Im Mizlerischen Bücher-Verlag.

Innhalt.

I. Hrn. Prof. Gottscheds Antwort auf Hrn. D. Hudemanns Abhandlung von den Vorzügen der Oper vor Tragedien und Comödien.
II. Vierte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister.
III. Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie. Erstes Capitel vom Ton und dem Gehöre.
IV. Der musikalische Patriot vom ersten bis zum drey und zwanzigsten Stücke.
V. Abbildung und kurze Erklärung der musikalischen Instrumenten der Japaneser.
VI. Musikalische Neuigkeiten.



I.

Herrn Prof. Gottscheds Antwort auf Herrn D. Hudemanns Abhandlung von den Vorzügen der Oper vor Tragödien und Comödien.

Im dritten Theil des zweyten Bandes dieser Bibliothek habe ich des Herrn D. **Hudemanns** Vertheidigung der Opern wider Herrn Professor **Gottsched** angeführet. Nun ist nichts billicher, als daß ich auch des berühmten Herrn Prof. **Gottscheds** Gegenantwort hier einrücke, welche er in den Beyträgen zur critischen Historie der deutschen Sprache, rc. im 10ten Stücke ertheilet. * Weil diese Gegenantwort länger ist, als

* Gleich zu Anfang des andern Theils des II Bandes ist es ein Versehen von mir, wenn ich gesetzet, daß die deutsche Gesellschafft in Leipzig diese Beyträge

als daß ich sie hier vollständig einverleiben könnte, auch nicht alles hieher gehöret, was in solcher enthalten; So liefere ich hiemit einen ausführlichen Auszug, wo es nicht mehr denn ein Auszug ist, da ich durchgehends des Hrn. Prof. Worte behalten, und das allermeiste der Gegenantwort von Wort zu Wort beygefüget. Die Antwort selbsten lautet also:

„Gleich im Anfange seines Vorberichts giebt „der Herr Verfasser den Singspielen diejenigen Lobsprüche, so sich noch am besten für sie „zu schicken scheinen. Er nennet sie **eine der „grösten Gemüthsbelustigungen.** Wir „geben dieses zu, wenn man es von derjenigen „Art der Ergetzlichkeiten versteht, die bloß von „den Sinnen herrühren, und bloß durch sie unterhalten werden. Herr D. H. erkläret sie in „dem folgenden selbst also, wenn er sie bloß von „den Augen und Ohren herleitet. Daß er „aber den Verstand überall mit einzuflechten „bemüht ist, das sehen wir als ein unpartheyisches Geständniß an, daß eine bloß sinnliche „Vergnügung nicht von besonderem Werthe „sey, wann der Verstand dabey leer ausgehet. „Dieses Zeugniß nun erkennen wir zwar mit „besonderem Danke; können es aber von der „Oper so gleich nicht einräumen, so lange es „wahr bleibt, was der Herr **Gravina** in sei„nem

träge herausgebe. Es ist solches falsch. Es arbeiten nur einige Mitglieder daran, und der Herr Prof. Gottsched hat die Aufsicht darüber, welcher nicht mehr in der deutschen Gesellschafft ist.

„nem Buche von der Tragödie, davon schreibet; der doch als ein Italiener ohne Zweifel „Gelegenheit gehabt, die allerschönsten Opern „vielfältig zu sehen und zu hören. Cio, schreibt „er, che in cambio d' esprimere e imitare, suol „piutosto estinguere & cancellare ogni sembianza di verità; e che lusingha & molce la parte „animale, *cioè il senso solo, senza concorso della „ragione*, come fa il canto di un cardello o „d' un usignolo. * Nach diesem Eingange „trägt der Herr D. die Meynung desjenigen „Leipziger Critici vor, der die Opern ganz und „gar verworfen, und, wie er schreibet, sie nicht „nur geringer, als unsere tragische und „comische Schauspiele geachtet, sondern „selbige so gar für das ungereimteste Werk „hält, das iemals der menschliche Verstand „ersonnen. Hierbey ist erstlich anzumerken, „daß der Hr. D. H. die Meynung seines Gegners nicht recht aufrichtig, sondern mit einer „merklichen Veränderung vorgetragen. Zwar, „was das letztere anbetrifft; so stehen diese „Worte allerdings in der Crit. Dichtk. p. 604. „Aber das erstere findet man in dem ganzen Ca„pitel

* Auf Deutsch: An statt (die Natur) auszudrücken und nachzuahmen, pflegt man solche vielmehr zu verdunkeln, und alle Wahrscheinlichkeit aufzuheben; Man schmeichelt und kützelt nur den sinnlichen Theil, das ist, allein die Sinnen, ohne daß die Vernunft damit verbunden ist, welches auch der Gesang eines Distelfinkens oder einer Nachtigall verursachen kann.

„pitel von Opern nicht. Es ist auch dem Ver-
„fasser desselben niemals in den Sinn gekom-
„men zu behaupten: Daß die Opern geringer
„zu schätzen wären, als NB unsere tragische
„und comische Schauspiele; zumal so, wie sie
„damals beschaffen waren, als er seine Dicht-
„kunst schrieb und ans Licht gab. Der Hr.
„D. H. vertheidiget ja nicht alle, sondern wie er
„hier in den folgenden Worten ausdrücklich er-
„innert, nur **wohlgesezte** Opern. Eben so
„ist dem Leipziger Critico nichts weniger in den
„Sinn gekommen, als die heutige deutsche
„Schaubühne mit allen ihren Staatsactionen
„und Possenspielen zu vertheidigen. Die gute
„Tragödie und Comödie ist noch zur Zeit in
„Deutschland nicht recht zu Hause. Was für
„elendes Zeug wird nicht von den gemeinen Co-
„mödianten überall aufgeführet? Und wer kan
„es leugnen, daß oft noch weniger Verstand
„und Ordnung, Geschmack und gute Sitten
„darinnen herrschen, als in den heutigen Opern?
„und was ist das Wunder? die unwissenden
„Comödianten haben fast alle ihre Stücke selbst
„zusammen gestoppelt, auch wohl gar aus dem
„Stegreife weggespielet: Die Opern aber sind
„doch allezeit von Leuten gemacht worden, die
„einige Zeit dem Studieren gewiedmet, und in
„Wissenschafften und freyen Künsten nicht so
„gar fremde gewesen. Es würde also eine
„schlechte Ehre für die Singspiele seyn, wenn
„sie nur über die gemeinen Haupt- und Staats-
„actionen, oder Lustbarkeiten des Hans Wursts

„und

„und Harlekins u. d. gl. den Sieg davon tra-
„gen könnten. Dieses soll aber die Absicht des
„Herrn D. H. seyn, wie er p. 148 gegen das
„Ende ausdrücklich erinnert hat. Non equi-
„dem inuideo, miror magis!

„Wir würden ihm also recht geben, und kein
„Wort mehr wider ihn verlieren, wenn wir
„nicht von einer ganz andern Art tragischer und
„comischer Schauspiele redeten; nemlich von
„derjenigen, die in den beyden vorhergehenden
„Hauptstücken der critischen Dichtkunst be-
„schrieben worden. Diese ist noch so gemein
„in Deutschland nicht, daß man sie NB unsre
„deutsche Schaubühne nennen könnte. Sie
„ist noch gleichsam als ein Gast auf fremden
„Boden anzusehen; so lange wir uns mit lau-
„ter Uebersetzungen fremder Stücke behelfen
„müssen. Denn der Deutschen Originale giebt
„es leider! noch so wenige, daß man kaum eine
„Woche lang gute deutsche Stücke würde spie-
„len können. Der erste Grund, warum Hr.
„D. H. die Oper den Comödien vorzieht, ist
„dieser, **weil der Character derselben weit
„edler ist als derjenige, der in der Comödie
„herrschet.** Gewissermassen kann man dieses
„zugeben, ohne gleichwohl die gute Sache zu
„verrathen. In einer Oper kommen viel vor-
„nehme Personen vor, die den Regeln nach in
„eine Comödie nicht gehören. Diese schildert
„nur das bürgerliche Leben ab, und darf also
„Könige und Fürsten nicht aufführen. Wenn
„solches aber nur nach der gehörigen Art ge-

„schiehet, so kommt gleichwohl nichts nieder-
„trächtiges darinnen vor, dessen man sich zu
„schämen hätte. ; ; ;

„Wer die Thaten der Könige und Helden
„sehen will, der muß sie freylich nicht in der
„Comödie suchen. Die Tragödie wird ihm
„dieselben in aller ihrer Grösse zeigen; und da
„kann er solche edle und erhabene Vorstellun-
„gen finden, als er sich wünschen wird. Doch
„eben dieser Grund scheinet dem Hrn Gegner
„seinen Opern auch den Vorzug vor der Tra-
„gödie einzuräumen. Denn spricht er p. 149.
„**Der Tragödie scheinet die Oper daher**
„**vorzuziehen zu seyn, weil sie der mensch-**
„**lichen Natur vor jener gemäß ist.** Was
„dieses heissen solle, zeiget das folgende deutli-
„cher. Der Hr. D. H. meinet, in der Tra-
„gödie würden solche Helden aufgeführet, aus
„deren Worten man schliessen sollte, daß sie die
„Grenzen der Menschlichkeit überschritten hät-
„ten. Es ist wahr, daß unsre alte Tragödien-
„schreiber in Deutschland, als **Gryphius** und
„**Lohenstein** nach dem bösem Muster des tra-
„gischen **Seneca**, ihre Helden fast übermensch-
„lich haben reden lassen. Allein wer hat denn
„dieselben zur Richtschnur der tragischen
„Schreibart gesetzet? Man sehe, mit wie vie-
„ler Einfalt **Sophocles** und **Euripides** ihre
„Helden redend eingeführet, und wie **Corneille**
„und **Racine** nebst einigen andern von ihren
„Landsleuten in diese Fußstapfen getreten sind.
„Da wird man solch übermenschliches Zeug
„nicht

„nicht finden, das ich nicht in der Opernschreib-
„art viel ärger zeigen wollte. Man halte nur
„den Auszug aus der Griechischen **Iphigenia**,
„welcher bey der aus dem **Racine** übersetzten
„angehängt ist, mit der postelischen **Iphigenia**
„gegeneinander; sonderlich mit denjenigen
„Stellen, die in der Abhandlung von dem **Ba-
„thos** in den Opern, vor dem deutsch übersetz-
„ten **Antilongin** angemerket worden: So
„wird man hievon zur Gnüge überzeiget
„werden.

„Der II Grund, den Hr. D. H. angiebt,
„warum die Opern den Comödien vorzuziehen
„wären, ist dieser, **weil der den Comödien
„gebührende niedrige Ausdruck wohler-
„zogenen Leuten wo nicht einen Ekel,
„doch wenigstens sehr oft eine Kaltsinnig-
„keit verursache**. Dieses ist gröstentheils im
„vorigen schon beantwortet. Die einfältigen
„Possenspiele und Zotenreisser auf den gemeinen
„Schaubühnen vertheidigen wir nicht. Wer
„die Burlesken und Farcen vor gute Comödien
„hält, der mag zusehen, wie er dem Hrn. D. H.
„antworten will. Es ist ein Unterscheid zwi-
„schen niedrig und niederträchtig reden. Jenes
„thun auch die ehrbarsten Leute im Bürger-
„und Adelstande. Selbst der Hof redet nicht
„hochtrabend, sondern bedienet sich einer unge-
„künstelten und natürlichen Art des Ausdruc-
„kes. Aber der Pöbel redet grob und garstig,
„und diese Schreibart ist dem Character der
„guten Comödie gar nicht gemäß. Man lese

„nur den Terenz und zeige mir eine einzige „Stelle, die wider die guten Sitten liefe! = =

„Aber wie viel schändliches gemeines Zeug „will ich nicht in den Opern finden? Selbst „Postels Iphigenia ist nicht davon frey. Man „lese nur des Anaximenes Reden durch, so wird „man den Beweis finden. Aber das ist noch „nichts gegen andere Opern. Z. E. was ist „das nicht vor ein edler erhabner Gedanke und „Ausdruck wenn **in dem höllenstürmenden „Liebeseifer von Orpheus und Euridice,** „einem Singespiele so 1683 in Weisenfels „aufgeführet worden, **Cyrene**, eine Königin, so „singet:

> Je länger ja ie lieber,
> Ist unser altes Wort,
> Wer liegt am Liebesfieber,
> Der mache nur bald fort,
> Es kan das junge Freyen,
> Nun und in Ewigkeit
> Uns nimmermehr gereuen:
> Man altet mit der Zeit.

„Und ihr Herr Sohn, der Prinz Aristäus, kan „diese Sprache der Helden noch fast besser; „wenn er spricht:

> Was und warum, wolt ihr euch mit mir zanken.
> Mein Hertze ist verreist. &c.
> Der Liebeshunger drückt,
> Ich bin verrückt.

„Es sind unzehlige noch weit pöbelhaftere Aus„drückungen in dieser Oper, dabey ich mich aber „nicht aufhalten will. Ich habe eine andere „bey der Hand von **Jacobs Hochzeit in Ha„ran**, die in Halle 1675 aufgeführet worden.

„Da

„Da spricht Remuel, ein Fürst, im III Auf„tritte:

Du bist nicht wohl daheime

„und Laban antwortet eben so schön,

Was soll die Narrethey!

„Jacob aber spricht bald darauf

Wenn soll ich voll Vergnügen
Mit meiner Braut in einem Bette liegen?

„Im vierten spricht Husim, der Jacobs Neben„buhler vorstellet:

Ach möchte mir mein Hosen-Nestel reissen
Und mir, ich weis nicht wo, die Nase schweissen.
Ach Husim hast du nicht recht wohl genarrt,
Daß du so sehr gekratzet und gescharrt.

„Man kan leicht denken, daß auf diesen feinen „Schlag noch mehr schöne Ausdrückungen fol„gen werden, die sich für das edle Schäferleben „sehr wohl schicken. * = = =

A 5 „Will

* Von dergleichen schönen Gedanken hat der Hr. Prof. noch verschiedenes aus folgenden Opern, Daniel in der Löwengruben, das unmöglichste Ding in der Welt vom Jahr 1687 und 1686 beygebracht. Ferner sind aus der verliebten Jägerin Diana vom Jahr 1678, dem Ursprung der Römischen Monarchie, 1684, den Spiegel keuscher Damen 1708, viel abgeschmackte Dinge angeführt, auch aus etlichen ganz neuen Opern der Bozena oder die erhobene Tugend, vom Jahr 1725, und dem Scipio Africanus das abgeschmackte beygefüget, zu dem Ende, daß man siehet, was vor albern Zeug in den Opern vorkommt, wovon die gute comische Schaubühne gereiniget ist. Es ist also nach meiner Einsicht ein Fehler der Poeten, daß sie mit unreiner Feder Opern geschrieben haben. Sie sollen, und können auch, die Sache viel besser abfassen. Es ist kein Fehler der Opern.

„Will aber der Hr. D. H. sagen, daß die „Opernschreibart auch der tragischen vorzuzie„hen sey, **weil sie keine so hochtrabende „Göttersprache liebet, indem die Music „keinen schwülstigen Vortrag leidet:** So „muß man sich wundern, wie er dieses sagen „kan. Wo hat man wohl iemals diese Regel „eines Singspieles gehöret? Widersprechen „denn nicht alle Opern derselben? Von Postels „Iphigenia ist es schon erwiesen, daß sie recht „unsinnige Proben der schwülstigen Schreibart „in sich halte; und von den meisten übrigen „könnte es sehr leicht erwiesen werden. Und „was können doch die Herren Componisten „nicht in Noten setzen? Die Worte mögen be„deuten was sie wollen; wenn sie nur dem „Sänger Gelegenheit geben, das Maul aufzu„thun: So sind sie dem Componisten schon „recht, alle seine Künste dabey anzubringen. „Wir haben dergleichen Exempel auch hier in „Leipzig, und hören oft mit Verwunderung, wie „die allerelendesten Verse, die keinen Sinn noch „Witz in sich halten, nach den schönsten Noten „abgesungen werden, die von allen Kennern der „Music bewundert werden. So wahr ist es, „was der Spectator im I Theil, Bl. 68. im „18 St. schreibet: That nothing is capable of „being well set to Musick that is not Nonsense: „d. i. daß sonst nichts geschickt ist, schön in die „Music gebracht zu werden, als ein Galimatias „oder sinnloses Zeug. * „Der

* Ich weiß nicht ob diese Gedanke des Spectators im Ernste

„Der dritte Grund des Herrn D. H. ist dieser:
„**Weil in einer Oper mehr Veränderungen,
„als in Tragödien und Comödien vorfallen.**
„Wir wollen dieses nicht leugnen; sondern nur
„fragen, ob denn alle Veränderungen eines Din-
„ges von gleichem Werthe sind? Ist dieses, so
„wird man eine Seiltäntzer- und Luftspringerbu-
„de, wobey noch etwa ein Pikenwerfer, Balan-
„zirmeister, und Taschenspieler, oder gar ein star-
„ker Mañ anzutreffen ist, wie ich denn dergleichen
„beysammen gesehen habe; allen Opernbühnen
„vorziehen. Und es fehlt in der That nicht viel,
„daß ich solches nicht im Ernste behaupte. Denn
„ist es erlaubt, von der Würkung auf die Ursa-
„che zu schliessen: So habe ich es noch niemals
„gesehen, daß man aus einer solchen Gauklerbu-
„de vor der Zeit hinausgelaufen. Ob man
„aber nicht aus den Hamburgischen Opern zu-
„weilen in der Helfte, oder doch bis wieder eine
„hübsche Arie gekommen, davon gegangen; oder
„doch zum wenigsten über die Helfte der Zeit,
„ohne

Ernste oder im Scherz zu verstehen ist. Es muß wohl das letzte seyn, indem nicht zu vermuthen, daß ein sonsten so scharfsinniger Scribent dergleichen sinnlose und wider alle Wahrheit streitende Gedanke im Ernste zu sagen fähig sey. Ich würde unvernünftig handeln, weñ ich solche hier wiederlegen, und das lächerliche des Schlusses: weil viele elende Verse vortreflich in die Musik gesetzet worden, so ist sonst nichts geschickt in die Musik gebracht zu werden als ein sinnloses Zeug, zeigen wolte. Es kan solches iedermann, der fünf gesunde Sinnen hat, und das Wesen der Musik versteht, einsehen, ohne die Regeln der Vernunftlehre zu Hülfe zu nehmen.

„ohne einige Aufmerksamkeit auf dieselbe zuwen=
„den, verplaudert habe: das will ich meinem
„Herrn Gegner ins Gewissen schieben.

„Und woher kommt dieses? Alle Verände=
„rungen der Schaubühne, der Sängerstimmen,
„der Instrumente, der Flugwerke oder Maschinen
„erhalten die Zuschauer nicht so in der Aufmerk=
„samkeit, als eine wohlverknüpfte tragische oder
„comische Fabel thut. Dieses wirket nun die
„blosse Verwirrung ihrer Begebenheiten, und der
„ungewisse Ausgang, den der Zuschauer mit unbe=
„schreiblichem Verlangen erwartet. Zum we=
„nigsten bemerken wir in unsern allerernsthaf=
„testen Trauerspielen, daß die Zuschauer in einer
„unglaublichen Stille mit der heftigsten Begier=
„de auf alle Worte acht haben; und sich erzür=
„nen, wenn sich das geringste Geplauder oder
„Geräusche erhebt, welches sie in der Aufmerk=
„samkeit störet. Nun urtheile man, welches
„mehr Vergnügen seyn muß: Da, wo man bey
„allen sinnlichen Veränderungen, dennoch aus
„dem Spiele läuft, oder gar nicht einmal hinein
„kommt; oder da, wo man bey einer einzigen
„Gestalt der Schaubühne, bey beständigem Re=
„den der spielenden Personen, doch mit aller Auf=
„merksamkeit das Ende erwartet, ja wohl böse
„wird, daß das Stücke nicht länger gedauret, wie
„ich solches oft wahrgenommen habe? *. Es
„giebt

* Die Ursache warum bey vielen Personen in Anhörung der Opern nicht soviel Aufmerksamkeit beobachtet wird, als man im Gegentheil bey mehrern Zuschau-
ern

„giebt aber noch eine Veränderung, nemlich der
„langen und kurzen Verse in den Opern; die
„nach des Herrn D. Meynung ihr vor den ein-
„förmigen langen Versen der Tragödien
„und

ern einer Tragödie oder Comödie wahrnimmt, steckt meines Erachtens in ganz was anders, als in dem Wesen der Opern und der Tragödie. Es ist ein bloser Zufall, der in der menschlichen Neigung zur Veränderung gegründet ist. Weil eine Oper aufzuführen ungleich mehr Unkosten verursachet, als eine Tragödie, so spielet man solche zum öftern, und zwar hinter einander, vier, fünf bis sechsmahl, da man hingegen eine Tragödie niemals zweymahl, oder doch sehr selten hinter einander spielet. Wenn also die meisten Zuschauer eben dieselbe Oper schon oft gesehen, oder wenig, nicht zu sagen gar keinen, Verstand von der Musik haben, so ist leicht zu begreifen, daß ihre Aufmerksamkeit nicht groß seyn kan, da ihnen entweder der Zusammenhang der Sache schon sehr bekannt und gemein ist, oder da sie die Schönheiten der Music zu empfinden unfähig sind, oder da der Componist gefehlt und die Singstimmen unverständlich gesetzet, daß man die Worte nicht verstehen kan, oder daß ein solcher Zuhörer selbst die Sprache nicht versteht, in welcher die Oper abgefaßt ist. Wo diese Nebendinge alle wegfallen, so wird der Zuhörer zum erstenmahl bey einer Oper so aufmerksam seyn, als zum erstenmahl bey einer Tragödie, da ich hingegen verschiedene Zuschauer der Tragödie in eben dem Zustand beobachtet, als der gelehrte Herr Verfasser hier die Zuhörer der Oper beschreibet, weil sie solche schon oft gesehen hatten und auswendig wußten. Eine Oper aber muß doch wohl den Kennern mehr Vergnügen verursachen, als eine Tragödie, weil man jene so oft aufführen kan, ohne die Anzahl der Zuhörer sonderlich zu

„und Comödien einen Vorzug geben soll.
„Vors erste frage ich hier, ob alle Verse ver=
„drüßlich zu hören sind, oder nicht? Er antwor=
„te mir was er will, so müssen es die Operverse
„mehr seyn, als die tragischen, indem sie sich mehr
„von der Prosa entfernen. Denn sie haben
„fast lauter kurze Zeilen und folglich sehr viel Rei=
„me, die stark ins Gehör fallen. Hernach ha=
„ben sie bald jambische, bald trochäische, bald da=
„ctylische Arien, oder wohl gar allerley Zeilen und
„Füsse durcheinander gemenget. Auch dieses
„fällt nun alles weit stärker ins Ohr, als die
„einträchtigen langen Zeilen der tragischen Ver=
„se. Diese wird man in kurzen so gewohnt,
„daß mans kaum mehr merkt, daß es Verse sind:
„Zumal wenn sie natürlich ausgesprochen wor=
„den. Und wie kan doch das lange Sylben=
„maaß den Ohren beschwehrlich fallen? Der
„Verstand darf ja beym Abschnitte, auch wohl
„nach Erfordern der Sache noch eher einen
„Sinn schliessen und stille halten; wie dieses
„von allen tragischen Poeten beobachtet worden.
„Indessen

zu verringern, welches hingegen bey einer Tragödie nicht ist, als da bey der fortdaurenden dritten Aufführung so wohl die Zuschauer abnehmen, als auch etwas kaltsinnig sich bezeigen würden, dahingegen ein Kenner der Musik, so oft er eben dieselbe Oper anhöret, immer was neues zu bemerken findet. Man kan also gleichfalls fragen: Wo muß mehr Vergnügen seyn? da, wo man eine Sache sechs bis achtmal hinter einander ohne Verdruß anhören kan; oder da man zum zweytenmal schon völlig satt ist.

„Indessen glaube ich nicht, daß die alten Grie-
„chen und Lateiner ihre Comödien der Musik zu
„Gefallen in Versen abgefasset: Ob es gleich
„bekannt ist, daß sie auch nach abgeschafften
„Chören, Musicanten auf ihren Bühnen ge-
„braucht haben. Man weis ja, daß sie ihre
„Comödien in Actus, oder Handlungen einge-
„theilet, welches von Aristotele bey den Griechen
„nicht angemerket wird, weil bey ihnen die Ge-
„sänge des Chors alles mit einander verknüpf-
„ten. Wodurch sollten nun die Handlungen
„von einander getrennet worden seyn, wenn
„man keine Musik darzwischen gemacht hätte?
„Zwischen diesen Handlungen also stellten sich
„die Pfeifer in zweyen Chören, tibiis dextris &
„sinistris, wie es im Terenz heisset, auf die
„Bühne, so wie es vormals in den Chören ge-
„schehen war. Denn von einem heutigen Or-
„chester, oder einem von der Bühne unterschie-
„denen Platze für die Musicanten finden wir
„nichts. - - -

„Soweit gehen die Gründe des Herrn D. H.
„womit er die Vorzüge der Opern vor den Tra-
„gödien und Comödien zu behaupten meynet.
„Ob dieselben nun so bündig gewesen sind, als
„er geglaubet hat, das mögen nunmehr unsre
„Leser selbst urtheilen. Nun kommet er auf die
„Beantwortung der Gründe, die sein Gegner
„wider dieselben vorgebracht hat. Er theilet
„dieselben sehr ordentlich in vier Classen, deren
„die erste den Inhalt der Opern betrifft.

„Was daran ausgesetzet worden ist dieses:

„Daß

„Daß es einer Zauberey weit ähnlicher sie„het, als der Wahrheit, und dahero ganz „unnatürlich sey. Hier habe ich mich wun„dern müssen, daß der Herr D. H. dieses ganz „unrecht verstanden hat. Er meynt, es sey hier „von den Zaubereyen die Rede, die zuweilen in „den Opern vorkommen. Allein das ist die „Meynung gar nicht. Es geht auf den Mangel „der Wahrscheinlichkeit in der Folge und Ver„knüpfung der Operfabeln. Nach der Welt„weißheit entsteht alle Wahrheit aus dem Satze „des zureichenden Grundes. Wo man also „alles ineinander, das ist, das folgende von einer „jeden Begebenheit in dem vorhergehenden, auf „eine begreifliche Weise gegründet antrifft; da „ist Wahrscheinlichkeit. So sind alle gute „Fabeln der alten Poeten beschaffen, wie P. le Bossu „in seinem Tractat vom Heldengedichte erwie„sen hat. Hergegen fehlt es keiner Art von Fa„beln an dieser Art der Verknüpfung mehr, als „den Operfabeln. Da hängt fast nichts zu„sammen. Eine Person kömmt auf die Büh„ne, ohne zu wissen warum; sie geht wieder „weg, ohne allen andern Grund, als weil ihre „Rolle es so haben will. Es kommen Personen „an Oerter, wo sie allem Ansehen nach nicht hin„gehörten, und man zeigt doch nicht, wie sie hin„gekommen sind. Man dichtet endlich Dinge „in gewisse Zeiten, wo sie unmöglich haben seyn „können. Z. E. die Dreßdnischen Lustbarkeiten „und Aufzüge, so bey dem Einzuge der itzigen re„gierenden Königin, als damaliger Erzherzogli-

chen

„chen Braut Seiner Hoheit des Churprinzen
„gesehen worden, werden in die Zeiten Kayser
„Heinrich des Voglers gebracht. Man sehe nur
„wie lächerlich Steele in dem I Th. Bl. 18. 19.
„im 5ten Stucke seines Spectators diesen Feh-
„ler schon gemacht hat. Wenn nun die Welt-
„weisen alles, was keinen zureichenden Grund
„hat, nach Schlaraffenland verbannen, wo die
„gebratenen Tauben am Spiese herum fliegen,
„und die Würste auf den Bäumen wachsen:
„So ist es kein Wunder, daß auch die Oper
„in ein solches Wunderland gehöret; wo nichts
„natürlich zugeht, sondern alles einer Zauberey
„ähnlich sieht. Denn das ist der Begriff, den
„sich ein Philosoph von der Zauberey machet, daß
„es nemlich eine Begebenheit sey, die ohne zurei-
„chenden natürlichen Grund geschieht. Z. E.
„Als wenn eine Hexe durch die Lufft auf der
„Ofengabel nach dem Blocksberge reitet; oder
„eine blosse Beschwerungsformel im Winter ei-
„nen Garten herzaubert, oder einen güldenen
„Pallast dahin bauet, wo den Augenblick Schiffe
„durch die Wellen gefahren sind. Solche Din-
„ge geschehen nun nirgends häufiger als selbst in
„den Opern. Alle Verwandlungen der Sce-
„nen sind nichts anders, als solche Zaubereyen.
„Nicht als wenn der Meister, der sie machet
„und anordnet ein Hexenmeister wäre; auch
„nicht weil sie auf Befehl eines in der Oper auf-
„geführten Merlins geschehen: Sondern weil
„sie ohne Zusammenhang und Verknüpfung in
„der Fabel erfolgen. Denn da ist es unmöglich

„im Augenblicke und ohne von der Stelle zu ge„hen, an einen Ort zu kommen, der etliche Mei„len weit von uns entlegen ist; oder uns die „Begebenheiten, die viele Jahre Zeit brauchen, „als in einem Tage, ja in etlichen Stunden vor„zustellen. Weil nun der Herr D. H. unsre „Meynung in diesem Stücke gar nicht verstan„den: So ist alles, was er auf diesen übel ver„standenen Grund geantwortet, vergebens gewe„sen, und unser erster Grund wider die Opern „stehet noch fest. *

„Den andern Grund wider die Opern, **daß „nemlich die Charactere der Personen darinn „entweder übel formiret, oder immer einer„ley sind**, beantwortet der Herr D. nach seiner „Art. Auf das erste sagt er: Das gienge gute „Opern nicht an, und die schlechten vertheidige „er nicht. Diese Antwort ist sehr scheinbar, und „doch ist nichts leichter als eben dieselbe. Sie „wird auch vielen von unsern Lesern desto ge„gründeter vorkommen, da ich mich oben fast „eben derselben bedienet habe, als ich sagte, daß ich

* Nämlich diese Gründe des Herrn Prof. stehen dergestalt fest, daß sie allzeit als Hauptfehler anzusehen sind, wenn sie sich in einer Oper befinden: Und es ist gar kein Zweifel, daß solche schlechterdings zu vermeiden, so gewiß es ist, daß dergleichen unvernünftige Verknüpfung der Fabeln nicht in die Oper gehöret. Da aber dergleichen unnatürliche Zaubereyen der Poet weglassen kan, so siehet man die Folge noch nicht, daß die Oper von der Schaubühne zu verweisen, oder daß die Möglichkeit einer guten Oper nicht vorhanden sey.

„ich nicht Sinnes wäre, die elenden Comödien, die „von den gemeinen deutschen Comödianten über„all gespielet würden, mit ihrem niederträchtigen „Zeuge zu verfechten. Allein es ist hier noch „ein Unterscheid. Denn als ich dieses sagte, so „nannte ich zugleich eine ganze Menge guter Co„mödien, damit man um so viel besser den Un„terscheid wahrnehmen, und die Wahrheit mei„nes Satzes einsehen könnte. Allein das thut „hier der Herr D. nicht. **Gute Opern haben „keine schlecht formirte Charactere,** schreibt „er. Ganz recht. Aber wo sind diese gute Opern? „in Utopia, oder bey den Severamben? Es ist „eine wunderliche Sache mit den Herren Opern„freunden zu disputiren. Sie wollen einen mit „lauter allgemeinen Antworten abspeisen; aber „auf einzelne Fälle will sich niemand einlassen. „Warum sagen sie uns nicht, welche Opern „denn die guten sind? Wo sollen wir sie ohne „Irrthum finden? * Ich, als ein Gegner dersel-

 ben,

* Gesetzt daß dermalen noch keine einzige gute Oper in der Welt vorhanden ist, an der nemlich nach den Regeln der Schaubühne gar nichts auszusetzen wäre, so folgt doch daraus noch nicht, daß eine gute Oper ein Unding ist. Die Möglichkeit einer guten Oper ist im ersten, andern und dritten Theil des zweyten Bandes hier und dar erwiesen worden, wovon die Würklichkeit vielleicht so lange nicht mehr ausbleiben wird. Die gute Tragödie und Comödie ist keiner Nation vom Anfang her angebohren gewesen, sondern erst nach und nach durch die Wissenschaften erfunden worden. Wenn aber zu der Zeit ein aufgeweckter Geist vor andern die

„ben, habe nicht Ansehen genug, eine derselben für
„gut zu erklären. Denn wenn ichs thäte, und
„hernach wiese, daß solche Fehler an sich hätte:
„So würden die Herren Verfechter der Sing-
„spiele gleich schreyen: Wer es denn gesagt hät-
„te, daß diese Oper eben gut wäre? Das wäre
„gerade eine von den schlechtesten! Dergestalt
„würde ich wohl mein Lebenlang mit Untersu-
„chung und Beurtheilung der Oper zu thun
„haben, und doch niemals die guten treffen.
„Man nenne mir also, ich will nicht sagen ein
„Schock, auch nicht einmal ein Dutzend; denn
„das wäre wohl zu viel gefordert; sondern nur
„zwey oder drey recht vollkommen gute und
„wunderschöne Opern, damit ich meine Kunst
„daran beweisen könne. Man mache mir aber
„auch hernach keine Ausflucht, als ob auch der-
„jenige, der mir solche genennet, nicht eben die
„besten getroffen habe: Denn sonst würde ich
auch

die Thorheiten der damaligen Schauspiele einge-
sehen und getadelt, und als ungereimte Dinge
schlechterdings verworfen, da noch kein einziges
gutes vorhanden war, und sich besonders darauf
beruffen, man solle ihm doch ein gutes Schauspiel
zeigen wenn er nicht glauben solle, daß solches an
und vor sich ein ungereimtes Ding sey, und daß er
seine Kunst daran beweisen könne; so glaube ich
daß ein solcher Criticus die Unmöglichkeit eines gu-
ten Schauspiels nicht aus diesem Grunde habe
behaupten können, weil man ihm damahls kein
gutes zu zeigen im Stande gewesen. Eben so ist
es hier mit der Oper, im Fall sich keine finden
sollte, die mit den Regeln der Schaubühne überein
käme.

„auch auf diese Art nicht fertig werden, wenn ein
„ieder Liebhaber mir dieienige Diana anpreissen
„wollte, die er allein vor schön befunden Am
„allerbesten wäre es, mir ein Buch vorzuschlagen,
„darinn die Regeln, wie man eine recht gute
„und vollkommene Oper machen solle, ausführ=
„lich und gründlich vorgetragen worden. Von
„der Tragödie und Comödie will ich ihnen mit
„gutem Exempel vorgehen. Ich will ihnen
„Aristotelis Poetic, und Aubignacs Pratique du
„theatre nennen,* nach deren Fürschrifft alle

* Eben diese Bücher halten auch die Regeln einer recht guten Oper in sich, was nemlich die Verknüpfung der Fabel, die Eintheilung, die Einigkeit der Zeit u. s. f. anlangt: Denn ein Singspiel ist eigentlich seinem Wesen nach nichts anders als eine in die Music gesetzte Tragödie. Weil sie aber in die Music gesetzt werden soll, welche eigentlich die Oper von der Tragödie unterscheidet, so muß man, um die Music zu erheben, in den Versen manchmal eine andere Einrichtung machen, die bey der blossen Tragödie nicht nöthig ist, iedoch muß diese Einrichtung keinen Einfluß in den wesentlichen Zusammenhang der Oper haben. Endlich muß der Componist, der die Tragödie zu einer Oper macht, ich meine der sie in die Music setzet, die Regeln der Schaubühne so wohl als der wahren Composition verstehen, und sonderlich die Kunst besitzen, wie man die Leidenschaften der Menschen erregen und stillen soll. Wo dieses alles zusammen genommen wohl beobachtet wird; so kan es nicht anders seyn, es muß eine recht gute Oper herauskommen. Ich will aber nicht in Abrede seyn, daß sehr viel darzu gehöret, und daß es ohngleich leichter ist eine gute Tragödie, als eine gute

„gute theatralische Stücke eingerichtet worden.
„Die Antwort auf das andre ist so beschaffen,
„daß sie dem Augenscheine und der Erfahrung
„widerspricht. Es ist von den Characteren die
„Rede, und der Herr Autor verfällt auf die
„Haupthandlung der Oper. Ich habe behaup-
„tet, die Personen in den Opern wären lauter
„**ungetreue Seelen, seufzende Buhler, un-
„erbittliche Schönen, verzweiflende Lieb-
„haber** 2c. **und die phantastische Romanen-
„liebe behielte überall den Platz.** Was
„thut das nun zur Sache, daß die Liebe nicht
„allemal die Haupthandlung der ganzen Oper
„sey? Ich sage mit Fleiß nicht allemal; denn
„daß sie es in den allermeisten sey, ist allen Ken-
„nern bekannt. Aber gesetzt, es wäre
„nicht so. Gesetzt man hätte lauter Schlach-
„ten, Siegesfeste, Bündnisse und trium-
„phirende Einzüge zur Hauptabsicht der Opern?
„Was geht das die Charactere der Oper an?
„Werden die Personen in derselben deswegen
„weniger verliebt seyn? Was würde doch eine
„Oper ohne Liebe seyn? * Daß aber eine
Tra-

Oper zu verfertigen, so wohl weil in der Oper mehr zu beobachten, als auch weil in solcher fast ohne Ausnahme zwey Personen arbeiten, der Poet und der Componist, da denn der eine leicht verderben kan, was der andere gut gemacht.

* Ich kan mich nicht entsinnen, daß man eine Regel gemacht, die die Liebe als ein wesentliches Stück einer Oper angiebt. Wie wäre es, wenn man einmal eine Oper machte, in welcher man die Liebe nur sehr sparsam als einen Nebenumstand zwischen ein paar Per-

„Tragödie ohne dieselbe gar wohl bestehen kön„ne, zeigen nicht nur die Exempel und Regeln „der Alten; sondern auch unter den neuern, „des Herrn **Maffei Merope**, und der auf „unsrer Leipziger Schaubühne neulich aufge„führte **Tod Cäsars**, wo nicht die geringste „Spur einer Liebesverwirrung vorkommt. Ja „selbst in des **Corneille** Stücken ist oft die „Liebe nur als ein kleiner Nebenumstand, der „etwa ein paar Personen betrifft, die übrigen „aber nichts angeht. Auch in dem sterbenden „Cato ist die Liebe nur mit eingeflochten, damit „aus tugendhaffter Ueberwindung derselben die „Grösse der Portia destomehr ins Auge fallen „möchte; indem sie auch den liebenswürdigen „Cäsar hasset, als sie erfährt, daß sie Catons „Tochter ist. So sparsam wird uns auf der „Opernbühne die Liebe nicht vorgestellet. Da „liebet, da buhlet, da seufzet alles; * der Herr

 und

Personen mit flechtete? Sollte das nicht angehen? Ich trage gar keinen Zweifel. Ja eine Oper wird auch eine Oper bleiben, wenn auch nicht die geringste Liebesverwirrung darinn vorkommt, so wie Maffei Merope und der Tod Cäsars ohne dieselbe doch Tragödien sind.

Es ist allerdings an dem, daß es vernünftigen Zuschauern ein grosser Ekel ist, wenn bey Vorstellung einer Oper das unendliche lieben und seufzen kein Ende nehmen will. Ob dieses gleich der stärkste Affect aller gesunden Menschen ist natürlicher Weise, so ist er doch wohlgezogenen Personen, die über solchen zu herrschen gelernet haben, nicht so angenehm, daß sie, bey beständiger Vorstellung desselben,

„und der Diener; die Prinzessin, und das
„Cammermädchen; der Scapin und wer sonst
„den Schalksnarren vorstellt. Ist nun dem
„also, wie es denn niemand leugnen kan, der
„nur Opern gesehen, oder gelesen hat: So ist
„es ja gewiß, daß die verliebten Charactere die
„häufigsten und vornehmsten in den Opern sind;
„die Haupthandlung mag nun seyn, welche sie
„wolle.

„Nun triumphiret der Herr D. H. mit seinen
„Opern über unsre Tragödien, eben deswegen,
„weil wir es denenselben vorgerücket, daß sie kein
„Schrecken und Mitleiden erweckten: Er giebt
„uns solches mit Freuden zu, und beklagt nur,
„daß dieser letztere Affect bey den Unglücksfällen
„der Verliebten sich doch zuweilen einstelle;
„wenn man mit den armen Leuten, die ihren
„Zweck nicht erlangen können, zugleich betrübt
„würde. Er nennet diese Leidenschafften schreck-
„schafft und kümmerlich; und da in den Trau-
„erspielen dieselben gemeiniglich die Oberhand
„behalten, und bis zum Ende dauren: So
„rühmet er darinn den besondern Vorzug der
„Opern, als die doch ein hübsches lustiges En-
„de zu nehmen pflegen. Er meynt auch es kön-
„ne ja die Traurigkeit unmöglich ein Vergnü-
„gen bringen, zumal wenn sie recht rührend ist.
„Ja er wundert sich, daß es noch Leute giebt,
„die sich schreckhaffte und traurige Stunden mit
Gel-

ben, nicht endlich sollten verdrüßlich werden. Allein
das ist in den Opern leicht zu verbessern. Es muß
ja in solchen nicht alles lieben und seufzen.

„Gelde erkaufen, da sie doch in ihren eigenen
„Kammern Gelegenheit genug haben könnten,
„umsonst zu erzittern und zu trauren; wenn sie
„nur überhaupt auf das menschliche Elend ihre
„Gedanken richten wollten. Was sollen wir
„nun hier antworten? Vors erste ist es gewiß,
„daß die Traurigkeit, die uns aus den Un-
„glücksfällen andrer Leute erwächst, eine gewisse
„Art des Vergnügens erweckt. Wir wollen
„uns hier einen Weltweisen, der zugleich ein
„Poet war, die Ursache davon sagen lassen: Lu-
„cretius schreibt:

> Suaue mari magno, turbantibus æquora uentis
> E terra magnum alterius spectare laborem;
> Non quia uexari quemquam est iucunda uoluptas,
> Sed quibus ipse malis careas, quia cernere suaue est.

> Es ist sehr angenehm auf stürmisch wilder See
> Der Schiffenden Gefahr vom Lande zuzusehn;
> Nicht weil es lieblich ist daß iemand leiden muß;
> Bloß weil mans gerne sieht, daß man es selbst
> nicht fühlt.

„Was dünket nun dem H. D. H. von einer
„tragödischen Leidenschafft? Muß es nicht an-
„genehm seyn die grossen Unglücksfälle der Kö-
„nige und Helden, die man sonst vor Glückskin-
„der gehalten und deswegen zu beneiden pflegt,
„mit anzusehn; und bey sich in der Stille zu
„empfinden, daß man mit ihnen tauschen möch-
„te; indem man von allem dem Elende, so sie
„erdulden müssen, befreyt ist? Dieses ist die
„wahre Quelle des Vergnügens, so man bey
„allem Elende andrer Leute empfindet. Selbst
„das Lesen der Romane kan dieses zur Gnüge be-

„stätigen, worinn diejenigen fast immer die mei„sten Leser finden, die unglückliche Begebenhei„ten vorstellen. Wer hat unter den neuern nicht „die memoires d'un Homme de Qualité oder ei„nen Philosophe Anglois mit besonderm Ver„gnügen gelesen? Und was enthalten diese Bü„cher anders in sich, als kümmerliche und „schreckhaffte Fabeln, die Schrecken, Trauren „und Mitleiden verursachen? Wer beschwert sich „aber über ihren Uhrheber deswegen? Eben so „ist es mit den tragischen Leidenschafften be„schaffen. = = = =

„Hierzu kommt aber noch, daß die Würkun„gen der Trauerspiele und ihrer hefftigsten Ge„müthsbewegungen sehr moralisch sind. Sie „befördern fürs erste die Zufriedenheit mit dem „Stande, darinn man sich befindet. Sie stil„len die Ungedult vieler Leute, in ihrem Un„glück, welches sie für unerträglich halten wür„den, wenn sie nicht sähen, daß es andern Leu„ten vor ihnen noch viel unglücklicher gegangen. „Es befördern endlich selbige die Großmuth und „Standhaftigkeit in allen harten Zufällen: „Indem man sich erinnert mit wie gesetztem „Gemüthe, wohl grössere Uebel von andern er„tragen worden. Das heißt nach Aristotelis „Lehre durch die Tragödie und durch die Erre„gung der Leidenschaften selbst, die Leidenschaf„ten reinigen und mäsigen. Was thut nun „die zärtliche Freude, die in den Opern erwecket „wird dargegen für gute Würkungen? Es ist „wahr, man lacht über eine lustige Person in

der

„der Oper, mehr als über die beste Tragödie.
„Man freut sich auch wohl, wenn ein verliebter
„Held seine schöne Festung erobert, und den
„Zweck seiner Seufzer erhält. Allein was
„zieht nun diese Lust nach sich? Was wirkt sie?
„Wer ist davon gebessert? Spricht man: Ich
„habe mich zum wenigsten vor mein Geld satt
„gelacht; Ich habe ein paar Stunden vergnügt
„zugebracht. So sage ich, in einer guten Co-
„mödie ist noch weit mehr zu lachen, und zwar
„ein viel nützlicheres Lachen: Denn man lachet
„da nicht über Possen und Posituren, über Zo-
„ten und Unfläterenen eines Harlekins oder
„Scaramutz und Scapins, sondern über mensch-
„liche Thorheiten. * Um der Lust halber dörfte
„man also keine so theure Schauspiele anstellen,
„als die Opern sind; da man sie viel wohlfeiler,
„besser und nützlicher haben kan.

„Es ist endlich wahr, daß man sich auch zu
„Hause über das menschliche Elend betrüben
„kan: Allein kan man denn nicht ohne die
„Opernbühne zu Hause auch singen, tanzen und
„lachen? Wie viele sind aber wohl geschickt,
„das Elend des menschlichen Lebens recht einzu-
„sehen? Gehört denn nicht eine besondere mo-
„ralische Einsicht, eine tieffsinnige Erkenntniß
„von den Quellen alles Verderbens, und sehr
viel

* In eine gute Oper gehöret kein Scapin und Scara-
mutz oder Harlekin, der Unfläterenen oder wider
die Erbarkeit streitende Possen vorbringt; sondern
das Lachen in einer Oper soll so nützlich seyn, als in
einer guten Comödie, nemlich über die Thorheiten
der Menschen.

„viel Scharfsinnigkeit in Betrachtung desselben „darzu? Dieses alles müssen die tragischen Poe„ten besser in ihrer Gewalt haben, als tausend „Zuschauer; und darinn sind sie auch sogar „den Opernschreibern überlegen. Diese brau„chen solche ernsthafte Betrachtungen nicht. „Ein wenig Romanwissenschaft von verliebten „Verwirrungen; etliche alte Namen von Hel„den und Heldinnen; ein wenig Erfahrung in „der Liebe und eine ziemlich zärtliche Seele, sind „im Ueberflusse zulänglich eine Oper zu machen. „Ich sage nicht, daß alle, die Opern gemacht ha„ben, nichts mehr gewust als dieses. Ich sage „nur, daß sie nichts mehr hätten wissen dörfen: „Denn ihre Absicht erforderte nichts mehr. *

„Aber nun kommt noch was neues. Der „Herr D. H. findet in dem Vergnügen, welches „die Zuschauer tragischer Spiele empfinden, „die Spuren einer **verborgenen Grausam„keit.** Es würde diese Beschuldigung wahr „seyn, wenn man am Blutvergiessen ein Ver„gnügen empfände; oder wenn diejenigen, die

auf

* Wenn zu einer Oper nichts mehr gehört, als was hier angeführt wird, so können die allermeisten Bürgermädgen zu Paris und andern grossen Städten durchgehends Opern schreiben. Sie haben mehrentheils ein wenig Romanwissenschaft von verliebten Verwirrungen: Sie wissen etliche alte Namen von Helden und Heldinnen: Sie sind oft nur allzuviel in der Liebe erfahren und die zärtliche Seele fehlet niemals. Im Ernst zu reden gehört aber zu einer Oper, wenn sie seyn soll, wie sie seyn kan, mehr Wissenschafft, als zu einer Tragödie.

„auf der Schaubühne umkommen, wirklich „ums Leben kämen. Allein es hat Gottlob! „keine Noth. Die Engländer, die ein blutiges „Hanengefecht ansehen, sind grausamer als wir, „wenn wir einen Cato sterben, und einen er„mordeten Cäsar auf dem Prunkbette liegen „sehen. Wir wissen, daß deswegen keiner stirbt, „weil er einen Sterbenden vorstellt. Wir wis„sen auch, daß Cato und Cäsar unsrer Trauer„spiele halber nicht gestorben sind. Ja wir freu„en uns nicht einmal, daß Cato und Cäsar um„gekommen. Die Regeln der Tragödie erfor„derns, daß wir mit dem Sterbenden ein Mit„leiden haben müssen. Und so werden auch in „guten Stücken die Personen aufgeführt, daß „man sie beklagt, nicht aber über ihren Tod „grausamer Weise frolocket: Es wäre denn, „daß sie Tyrannen gewesen wären.

„Was endlich bey diesem andern Punkte die „Wollust betrifft, die durch die Opern in jun„gen Gemüthern erwecket wird; so bemühet „sich der Herr D. vergebens, dieses davon abzu„lehnen. Man lese davon des P. Poree Rede „von den Schauspielen *: So wird man sehen, „daß in der Crit. Dichtkunst noch zu wenig ge„sagt worden. Man schlage auch den Specta„tor T. I N. 63. p. 244 nach, so wird man noch „mehr davon überzeuget werden. Der Hr. D. „will keine reizende Stellungen und Bewegun„gen

* Im ersten Theil des zweyten Bandes kan nachgelesen werden, was der P. Poree von den Opern in seiner Rede von den Schauspielen gesagt.

„gen in den Opern bemerket haben. Das ist „ein rechtes Wunder! die Opertänze sollen sym„bolisch heissen, wie sie Em. Thesaurus genen„net hat. Ich weis wohl, daß es solche symbo„lische Tänze in der Welt gegeben hat, und ha„be einen ganzen Tractat davon gelesen. Aber „ob die Operntänze so beschaffen sind? Das ist „eine andre Frage. Ich beruffe mich auf Neu„kirchs Urtheil hiervon, der sein Tage Opern ge„nug gesehen hat. Er schreibt Bl. 392 des I „Theils der Hankischen Gedichte:

Ja, da man endlich gar auch die Vernunft verliert,
Und halbe Knaben schon in fremde Länder führt,
Eh sie das A B C der Sitten noch begriffen
Und da, die süsse Brunst in Opern vorgepfiffen,
Der Unschuld letzte Kraft durch Schmeicheley verzehrt,
Das Herz zu Wachse wird, und in ein Weib verkehrt.
Was Wunder ist es denn, daß diese Lust-Sirenen
Bey ihrer Wiederkunft mit gleicher Stimme thönen?

„Eben so fährt er Bl. 398 fort:

Heißt das Verstand gebraucht? Wenn man aus Uep-
pigkeit
Auf Speisen Narrenscherz, an statt der Würze, streut?
Wenn wir den Tugendweg durch lüsterne Romanen,
Den Weg zur wahren Treu durch falsche Lieder bahnen?
Wenn, was ein Operist mit deutscher Kehle singt,
Der rasenden Vernunft doch nach dem Himmel klingt;
Und durch gereimte Kunst der Jugend nur im Lieben,
Zur Sittenregel wird, was Francion geschrieben?

„Und anderwerts, nemlich Bl. 480 heißt es:

So viel als Reimer sind, so viel und mancherley
Wirkt in der Poesie nun auch die Phantasey.
Ein halb mit Pickelscherz vermengtes Operettchen
Ein stinkender Roman vom rasenden Chrysettchen.

Ein

Ein geiles Mirtenlied, und ein nach dem Adon
Des üppigen Marin erbauter Venusthron,
Der der Geliebten Schoos bis auf den Grund entdecket,
Und Büsch und Brunnen draus und Vogelnester hecket. 2c. *

„Doch genug davon, ich schreite mit dem „Hrn. D. H. zum dritten Punkte, nemlich zu „**der Poesie und der damit vereinbarten „Musik**, welche beyde die Mittel zu Beförde„rung der Wollust abgeben. Daß ich die „musicalische Töne zärtlich genennet, ist nicht „in physicalischen, sondern moralischen Verstan„de gemeynet. Ein zarter Ton ist freylich schö„ner als ein rauher; aber wenn die Zusammen„setzung der Töne so zärtlich ist, daß alle Zuhö„rer vermittelst der Melodie, die daraus entste„het, vor wollüstiger Zärtlichkeit fast verschmel„zen möchten: Denn ist es vor die Sitten kein „groser Vortheil. Das macht Männer zu „Weibern, und erwachsene Leute zu Kindern.**

Doch

* Der treffliche **Neukirch** tadelt sehr wohl die geilen Poesien der Opern, und wer wollte nicht Herr Prof. Gottsched und allen übrigen braven Männern Beyfall geben, wenn sie wider die geilen Gedanken der Opernpoeten reden; Allein wer hat diesen Poeten so geile Gedanken und verbotene Liebeshändel in ihren Opern anzubringen geheissen? wahrhaftig weder das Wesen der Oper, noch die Musik will solches haben!

** Nemlich wenn man den Zuhörern die verbotene Liebe durch eine treffliche Musik vorsinget. Es steckt also das Böse, so dadurch verursacht werden kan, nicht eigentlich in der Musik, sondern in den

geilen

„Doch unser Herr Doctor ist gewissenhaffter,
„als andre Liebhaber der Opern. Er verdam-
„met geile Poesien, und verwirft selbst die Sing-
„spiele, wenn sie die Wollust beförderten: Er
„meynt nur, daß es nicht zu erweisen stehe, daß
„eben in einer Oper ordentlicher Weise derglei-
„chen Unfläterenen vorkämen. Gesetzt nun, es
„wäre solches gar nicht erweislich; davon doch
„aus den oben angezogenen Stellen das Gegen-
„theil erhellet: * So wird man doch zugeste-
„hen, daß ein subtiles Gift auch ein Gift, ja viel-
„mals ein noch gefährlichers Gift sey, als ein
„grobes. Und das ist eben der Fall, der in
„den Singspielen vorkommt. Denn dadurch
„wird die Oper eben so gefährlich, daß sie die
„Liebe so sehr auf der schönen Seite vorstellet,
„als die unschuldigste, natürlichste und unent-
„behrlichste Leidenschaft; ob sie gleich gemeinig-
„lich auf die verbothenste Art, als z. E. von
„Männern gegen fremde Weiber, oder umge-
„kehrt

geilen Versen. Denn die Musik, wenn sie auch noch so zärtlich ist, kan allein niemals was böses verursachen, sondern bleibt an und vor sich allzeit ein herrliches Geschenke des Schöpfers.

In der That ist es niemals erweislich, daß in den Opern ordentlicher Weise Unfläterenen vorkommen müßten, und die oben angezogenen Stellen erweisen weiter nichts, als daß in den angeführten Opern dergleichen wirklich vorkommen. Müssen aber denn deswegen alle Opern so seyn, und kan man denn solche nicht so wohl weglassen als hinzuthun?

„kehrt u. s. w. ausgeübet wird. * Es ist auch
„wahr, daß die Musik die Affecten stillen kan:
„Allein nachdem dieselbe eingerichtet ist. Ich
„hätte es nicht vermuthet, daß ein Kenner der
„Musik und Freund der Opern diese Krafft
„derselben in Erregung der Freude, Traurigkeit,
„Liebe, Unruhe rc. leugnen sollte. Ja! wenn
„ich, als ein vermeynter Feind davon, das ge-
„sagt hätte: Wie würde man nicht über meine
„rohe Unwissenheit und Unempfindlichkeit tri-
„umphiret haben?

„Daß sich die Schreibart in den Opern ge-
„bessert haben soll, höre ich mit Vergnügen. Es
„ist zum wenigsten zu wünschen, daß man die
„Sterne und Sonnen, die Magnete und Pol-
„sterne, die Felsenbrüste und diamantnen
„Seelen, die Hertzen die dem Aetna, Vesuv
„und Hecla gleichen; oder hingegen kälter als
„die Grönländischen Eisberge sind; endlich aus
„der Poesie verbannen möge; die sowohl als
„das Ambra und Zibeth schon vor vierzig Jah-
„ren von dem grossen Canitz in seiner Satire
„von der Poesie ausgelachet worden. Zum we-
„nigsten hat der Hr. D. H. in seinem Constantin
„einen guten Anfang darzu gemacht, welches ich
„nicht anführen würde, wenn es nicht zu seinem
C besonn-

* Von der Liebe als einer unschuldigen Sache, die natürlich und unentbehrlich ist, zu reden, ist wohl erlaubt; aber nicht von einer verbotenen Liebe. Z. E. der Männer gegen fremde Weiber, oder umgekehrt. Es ist keine Eigenschaft der Oper, daß verbotene Liebe darinn seyn müßte. Die Operpoeten dörfen nur solche verbannen.

„besondern Ruhme gereichte. Aber ich zweifle,
„ob diese hochtrabende Opersprache allen Lieb-
„habern und Meistern der Singspiele schon so
„verhaßt ist, als er vorgiebt. Selbst diejenigen,
„die Herr D. H. für die Helden und Fürsten auf
„seiner Schaubühne hält, haben sich derselben
„noch häufig bedienet.

„Nun komme ich Bl. 164 auf etwas, da mich
„der Herr D. eben so unrecht verstanden hat,
„als oben bey den Zaubereyen. Ich habe ge-
„sagt: **Es wäre unnatürlich, die Musik mit
„allen Worten der Reden zu verbinden;
„oder ein ganzes Schauspiel singend auf-
„zuführen.** Hier meynt mein gelehrter Geg-
„ner ich hielte das Singen überhaupt für was
„unnatürliches, und berufft sich also auf die aus-
„wendig gelernten Verse der Comödianten, die
„sie gleichwohl auch nicht aus dem Stegreife
„wegreden könnten, sondern nach der Vorschrifft
„eines andern sagen müsten. Allein das schickt
„sich gar nicht zur Sache. Wenn es gleich
„lauter solche geschickte Sänger in der Welt ge-
„be; daß sie alle ihre Opern ohne Hülfe eines
„Componisten, aus ihrem eigenem Kopfe weg-
„singen könnten, wie ich sonst Recitative von
„geübten Leuten habe singen hören: So würde
„es nichts destoweniger sehr unnatürlich seyn,
„ein ganzes Schauspiel, welches das menschli-
„che Leben abbilden, oder nachahmen soll, singend
„vorzustellen. Man lese hiervon das 29 Blatt
„im isten Theil des Englischen Spectators nach,
„wo das lächerliche Wesen eines Generals, der
seine

„seine Armee singend commandiret, eines Lieb„habers, der seiner Schönen Liebesbrief absin„get, und so gar die auswendige Ueberschrifft in „Noten gesetzt hat, abschildert.* Es ist gar nicht „die Frage, ob die menschliche Kehle zum sin„gen von Natur ein Geschicke hat. Haben doch „auch unsre Füsse zum Tanzen eine Fähigkeit; „und gleichwohl würde es ungereimt seyn; wenn „man auf der Gasse, in der Kirche, oder auf „dem Rathhause tanzen wollte.**

„Wir haben dreyerley Lebensarten in der „Welt. Die eine ist das Hofleben; dieses stel„let das Trauerspiel vor. Die andre ist das „Stadtleben; das wird in der Comödie nach„geahmet. Die dritte ist das unschuldige Land„leben; und solches wird in Schäferspielen ab-

C 2 geschil-

* Die Spötterey des Spectators gilt nichts mehr, wenn er die Musik der Oper lächerlich machen will, als Zwinglius Unternehmen welcher, um die Kirchenmusik lächerlich vorzustellen, eine Bittschrifft absingen ließ, eben als wenn eine Handlung, die an einem Orte lächerlich ist, auch an einem jeden andern Orte lächerlich seyn müßte? Wer in die Kirche tanzen wollte, würde sich lächerlich machen; aber auf einem Ball tanzen, ist nichts lächerliches.

** Wer aber bey einer Hochzeit tanzet, der handelt nicht ungereimt. Eben so wenig ist die Musik in der Oper ungereimt, wie gleich in der Folge erwiesen werden soll, wohl aber wenn man sich mit seinem Freunde auf der Gasse singend unterreten, oder auf dem Rathhause seine Klagesache singend anbringen wollte. Gleichwie nach Salomons Ausspruch alles seine Zeit hat, also hat auch alles seinen Ort.

„geschildert. Nun sage man mir, wo die Oper „ihr Original hat? * Wo singet man denn in „der Welt in allem Thun und Lassen? Im „Ernste, wie im Scherze? im Trauren, wie „bey der Lust? im Hasse, wie in der Liebe? im „Zorne wie im Mitleiden? Ja wenn man auf„steht und zu Bette geht? **

„Der

* Im Hofleben. Denn eine Oper ist nichts anders, als ein in die Music gesetztes Trauerspiel. Die Oper gehört auch als was besonders prächtiges nur vor grose Herren und grose Höfe, als die allein sie zu unterhalten im Stande sind. Einige ziehen auch die Schäferspiele mit zur Oper, wider welche ich nicht streiten will.

** Niemand kan sagen, daß solches wirklich beständig geschiehet, gleichwohl hebt dieses die Zulässigkeit, alles singend vorzustellen, noch nicht auf. In der Nachahmung können Dinge zugelassen werden, die nicht allzeit in der Natur würklich sich so äusern, und wenn man die Nachahmung auf das höchste treiben wollte, würde sie endlich gar wegfallen, und aufhören eine Nachahmung zu seyn. Wenn es nur überhaupt nicht wider alle Gewohnheit und die Vernunft ist einem andern seine Gedanken durch Singen verstehen zu geben, so ists schon genug. Wer kan aber behaupten daß es wider die gesunde Vernunft ist, seine Gedanken singend ausdrücken? Würde man nicht diese Neigung des menschlichen Geschlechts, die in der Natur desselben gegründet ist, und sich bey allen Nationen äusert, wider die Vernunft zu einer Thorheit machen! Man weiß deswegen doch wohl, daß man nicht beständig singt, wenn man aufsteht, und zu Bette geht. Wer siehet nicht ein, daß man nicht beständig seine Gedanken gereimt oder in Versen ausdrücket, und gleichwohl

läßt

„Der letzte und vierte Punct betrifft die Ma„schinen der Opern. Ich habe gesagt, die vielen „Veränderungen der Schaubühne hüben die „Einigkeit des Orts auf, indem zum wenigsten „in jeder Handlung eine neue Gegend vorgestellet „würde. Und ich finde, daß ich noch zu wenig „gesagt habe. Der Englische Spectateur sagt „noch viel mehr Böses davon, gleich in dem 5ten „Stück seines I Theils, das die Ueberschrifft „führt: risum teneatis amici, und doch ganz von „Opern handelt. Er nennt die Verzierungen „derselben kindisch und abgeschmackt. Und „sehe ich des Herrn D. H. Constantin an: So „finde ich in der ersten Handlung zwo, in der „andern fünf, und in der dritten wiederum fünf „Veränderungen der Schaubühne. Das heisse „ich nun gerade ein Dutzend Zaubereyen ge„macht, da die Zuschauer auf D. Fausts Man-

 „tel,

läßt die Vernunft doch zu, daß man in Tragödien alles gereimt, oder in Versen ausdrücket. Warum? weil es überhaupt nicht wider die Vernunft ist, seine Gedanken gereimt oder in Versen auszudrücken. Denn man kan eben so wohl fragen: Wo reimt oder spricht man denn in Versen in der Welt in allem Thun und Lassen? im Ernste, wie im Scherze? im Trauren wie bey der Lust? im Hasse wie in der Liebe; im Zorne, wie im Mitleiden? ja wenn man aufsteht und zu Bette geht? So wenig also, als es nicht zu verwerfen ist, wenn man alles in Versen vorträgt, obgleich dieses sich nicht also im menschlichen Leben würklich in allen Handlungen äusert, eben so wenig ist es zu verwerfen, wenn man alles singend vorträgt, obgleich dieses sich nicht also im menschlichen Leben würklich in allen Handlungen äusert.

„tel, ich will nicht sagen, auf einem Besenstiele,
„durch die Lufft wer weis wohin geführet wer-
„den. Es ist also kein Wunder, daß der Herr
„D. diesen wunderlichen Gebrauch der Opern
„zu rechtfertigen suchen muß. Aber er verthei-
„diget solchen wiederum auf eine Art, daß ich
„nimmermehr vermuthet hätte, und kan mirs
„fast nicht einbilden, daß es möglich gewesen,
„ohne Vorsatz mich so unrecht zu verstehen. Ich
„streite ja nicht wider die ungeschickte Vorstel-
„lung der Maschinenmeister, da sie bald einen
„Garten, bald eine See, bald die Stadt Rom u.
„s. w. nachzuahmen suchen. Ich räume es ih-
„nen ein, daß sie ihre Sachen recht schön ma-
„chen; ich bewundre sie gar, daß sie zuweilen
„so glücklich darinnen sind. Nur die Verän-
„derung aller dieser Vorstellungen in einer ein-
„zigen Oper taugt nichts; und daran haben
„gleichwohl nicht sie, sondern die Poeten Schuld,
„die es so haben wollen, und ihre Fabeln so ein-
„richten, daß sie nicht an einem Orte vorgehen
„können. Jene möchten immerhin alle Vor-
„theile der Natur und Kunst zusammen neh-
„men, und uns auf einer Schaubühne einen
„gewissen Ort so prächtig und natürlich, als
„möglich ist, vorzustellen. Nur müste man
„denselben nicht alle Augenblick in was anders
„verwandeln. Die alte Griechische Schau-
„bühne hat die prächtigsten Veränderungen ge-
„habt, und an Grösse und Ansehen alle heutige
„Opernbühnen übertroffen. Aber iedes Schau-
„spiel behielte seine einzige Verzierung bis zum
„Ende;

„Ende; und so wuste der Zuschauer doch, wo
„er war: Da hingegen der Zuschauer einer
„Oper sich so zu reden auf Reisen befindet; oder
„was noch besser eintrifft, in einem bezauber-
„ten Lande ist, wo die Oerter selbst bey ihm vor-
„über reisen. Mit der Einigkeit der Zeit ist es
„in Opern eben so elend beschaffen; indem sel-
„bige fast in keiner einzigen beobachtet wird,
„wie doch die Regeln der Wahrscheinlichkeit un-
„umgänglich erfordern, wenn die Handlung an
„einander hangen, und nicht durch iede Nacht
„unterbrochen werden soll. Doch da der Herr
„D. nichts zur Rechtfertigung dieses Fehlers
„vorgebracht, als daß die Vernunft es mit einer
„gefärbten Nacht und hölzernen Morgenröthe,
„so genau nicht nähme: So habe ich es nicht
„nöthig mich dabey länger aufzuhalten.

„Endlich und zum Beschlusse erklärt sich der
„Herr D. H. etwas näher, und gesteht mir
„mehr zu, als ich vielleicht von irgend einem
„andern Liebhaber der Opern hätte vermuthen
„können. Vors erste hält ers mit mir für un-
„gereimt, daß man in deutsche Opern italie-
„nische Arien menget, der italienische Text mag
„noch so bequem zur Musik seyn. Denn
„ist die deutsche Sprache ganz ungeschickt, schön
„gesungen zu werden; * warum schaffet man

 sie

* Wenn einige geglaubet, daß die deutsche Sprache zum Singen ungeschickt sey, so ist solches wohl ein Vorurtheil gewesen, welches mehrentheils erloschen. Die Italienischen Sänger welche man anfangs öf- ters

„sie nicht ganz und gar auf der Opernbühne ab?
„Zweytens giebt er mir zu, daß man in den
„Opernmusiken mehr auf eine edle Einfalt, als auf
„die unförmlichen Ausschweifungen der Italie-
„ner sehen solle, welche durch ihre gar zu häufi-
„gen Künsteleyen den Text so unverständlich ma-
„chen, daß man eines Buches bedarf, um eine
„einzige Zeile zu verstehen. Die Ursache, die
„er auch von diesem letztern angiebt, ist voll-
„kommen richtig, und ich habe nichts hinzuzu-
„setzen, als daß ich hoffe, der Herr D. werde
„noch mit der Zeit völlig anders Sinnes wer-
„den, und alles Singen auf der Schaubühne
„vor ungereimt erklären.

„Was die Zeugnisse der Critikverständigen
„anlangt, die ich in der Crit. Dichtkunst angefüh-
„ret habe: So hat er darwider etwas zu erin-
„nern. Die Herren von St. Evremont und des
„Callieres hält er für ein paar Leute, die in be-
„sondern Meinungen eine Ehre suchen. Allein
„wer die Stellen, darinnen sie ihre Gedanken
„von Opern vorgetragen haben, im Zusam-
„menhange liest, wird dabey das Gegentheil
„glauben. Gleichwohl scheinen auch la Bruy-
„ere, Boileau und Racine ihm deswegen ver-
„dächtig, weil sie Franzosen sind, und folglich
nie-

ters ohne Grund bewundert, haben die deutsche Sprache nur deswegen vor ungeschickt gehalten, weil sie selbsten darzu ungeschickt waren; jetzo aber da Deutschland selbsten so gute Sänger als Italien nimmermehr hat, weiß man es aus der Erfahrung besser.

„niemals andre als Französische Opern gesehen
„haben; die aber dem Herrn D. H. sehr elend
„zu seyn düncken. Hierauf habe ich verschiede-
„nes einzuwenden. *

„Denn vors erste ist die Operbühne in Frank-
„reich von dem berühmten Lulli, der ein Italie-
„ner war, zuerst eingerichtet und recht empor
„gebracht worden. Wie kan es also seyn, daß
„diese Leute, die selbst denen von ihm gesetzten
„Opern beygewohnet, nicht gute Musiken gehört
„haben sollten? Man sehe, was R. Steele die-
„sem Lulli in dem Falle für ein Lob gegeben,
„daß er die Französische Musik nicht ganz abge-
„schafft, sondern sie durch die Italienische Art ein
„wenig angenehmer gemacht. Diese Stelle
„steht im I Th. im 29sten St. Bl. 110 der 8ten
„Engl. Ausgabe. Hernach gesetzt, daß die
„Französische Musik, denen, die der Italieni-
„schen gewohnt sind, zu schlecht und einfältig,

 oder

* Ich halte gleichfalls davor, daß diejenigen, welche die französischen Opern vor so gar schlecht halten, sich irren. Sie sind in einigen Stücken besser und in einigen auch schlechter, als die Italienischen. Besser sind sie, weil sie den Text nicht so ausdehnen und zerreissen, wie die Italiener; schlechter sind sie, weil sie keine ausgesuchte Melodien haben, und nicht so melodisch sind, wie die Italienischen. Es ist aber deswegen die Folge nicht, als ob die Melodie nicht zugleich mit der Nachahmung der Natur könnte verbunden werden. Es sind ferner die Italiener in der Harmonie nicht allzu vest und regelmäßig, aber die Franzosen sind noch seichter, nicht als ob sie nicht scharfsinnig genug darzu wären, sondern weil sie nicht fleißig und aufmerksam genug dazu sind.

„oder gar wie ein Geheule vorkäme: So kan „doch dieses nicht der Grund seyn, warum sie „gebohrnen Franzosen, die derselben von Jugend „auf gewohnt sind, ia eine solche musikalische „Einfalt allein für schön halten, mißfallen habe. „Zum wenigsten haben sie diesen Grund ihres „Misfallens nicht angegeben. Ferner hab ich „in der Abhandlung von dem Bathos in den „Opern auch Zeugnisse der Engelländer und „Italiener angeführt, die gewiß die Vorzüge der „Italienischen Musik nur gar zu wohl eingese„hen; und gleichwohl davor halten, daß eine „Oper eine Misgeburt sey. Und endlich will „ich zum Beschlusse noch einige Zeugnisse hin„zufügen, die meinem Gegner solche Urtheile „von dem Italienischen Singen sagen werden, „die ich mich, ihm selbst zu sagen nicht getrauet „hätte.

„Der beredte P. de la Sante hat in seiner „vor etlichen Jahren zu Paris öffentlich gehalte„nen Rede: Quod Galli plus ingenio valeant, „quam reliqui Europæ populi * von den Italie-nern,

* Dieses zeiget von einer grossen Selbstliebe der Franzosen, wenn sie sich vor witziger als andere Europäische Völker halten, und noch lächerlicher ist es, wenn sie sich selbsten damit so breit machen wollen. Kluge Franzosen wissen selbsten, daß ihnen die Deutschen in vielen Wissenschaften überlegen sind, in den meisten aber die Woge halten. Man könnte dieser Lobrede des P. de la Sante, die durchgehends nach eigenem Lobe nicht eben allzu wohl riechet, eine andere entgegen setzen, da durch untrügliche Gründe gezeiget

„nern, folgende Gedanken; Bl. 21 heißt es:
„Non iam imitantur (*Itali*) aquilas, a suis con-
„secratas maioribus; non audaci uolatu ferun-
„tur sursum; non transsiliunt nubes; non toni-
„truum regionem ala transcendunt impauida:
„Sed leuicularum instar hirundinum crispant au-
„ras nugaci penna; hac & illac sine lege, sine
„consilio, ludibundæ uolitant; loquacitate ar-
„gutula aures potius uellicant, quam blande re-
„creant. Und wenn dieses iemanden mehr von
„den Poeten, als von den Sängern, geredt zu
„seyn, dünken sollte; so lese man nachfolgende
„Stelle Bl. 32. 33. Mente si lubet conuole-
„mus in Italiam: ecquos heroas in scena specta-
„bimus? Amasios plerumque in languidulas
„effusas querimonias: ore imbelli cupidineas
„effutientes formulas: accinctos diis e machina
„prodeuntibus & amatoria fouentibus delira-
„menta: circumstipato semiuirorum grege, mol-
„libus exilium uocularum numeris, tractim &
„pueriliter suspirante: nunc ab imis ad summa,
„nunc a summis ad ima uolubilibus subuetante
„gutturibus: Sybaritica interim harmonia la-
„sciuioribus modulis heroicum eneruante spe-
„ctaculum. Noch ein andrer Scribent, Mr.
„de Freneuse in seiner parallele de la musique
„françoise & italienne; geht gar so weit, daß
„er sich dieser Worte bedient: la langue cou-
„lante,

get wird, quod Galli reliquis Europæ populis, in musica, mathesi, cognitione antiquitatis Romanæ Græcæque, maicula eloquentia & addiscendis linguis extraneis sint inferiores a potiori.

„lante, badine & emmielée, suffit aux musiciens,
„pour se faire admirer avec des talens me-
„diocres.

„Doch weil ich vorher sehe, daß diese Zeug-
„nisse Französischer Scribenten, meinem Geg-
„ner wiederum nicht anstehen werden: So will
„ich ihm auch einen Italiener anführen. Es
„ist dieses der Herausgeber des obgedachten
„Teatro Italiano, welches zu Verona in drey
„Bänden in 8 im Jahr 1728 herausgekom-
„men ist. In der vorangesetzten Historie des
„italienischen Theaters heißt es Bl. 22. Or che
„diremo di quello, che sopra tutto importa,
„cioè de' costumi? Platone ne' libri della Re-
„publica volea, che il governo si prendesse sin-
„golar cura della Musica e de' modi di essa, con-
„siderando, che l'esser molle, lasciva, ed effe-
„minata, quale appunto è l' odierna in eccesso,
„puo aver qualche forza sopri i costumi. Or
„che sara poi da dire del opere rappresentative?
„indubitato essendo, che posson queste moltis-
„simo, e che gran male è veramente atto, a fa-
„re il Teatro.* Und hernach schreibt er Bl. 37.
Videsi

* Auf deutsch: Was soll ich nun davon sagen, so am wichtigsten ist, nemlich von den Gewohnheiten? Plato wollte in seinem Buch von der Republik, daß die Regierung sich besonders um die Musik und derselben Tonarten bekümmern sollte, indem er sahe, daß das weichliche, geile und weibische Wesen derselben, welches eben bey unserer heutigen Musik im hohen Grad ist, einen Einfluß in die Sitten haben könnte. Was wird man also von der Vorstellung der

„Videsi qualche volta, con tutta la magia della „musica, per Tragedie ben recitate, restar ab„bandonnati i Teatri, de piu famosi cantori for„niti. Qual paragone per verità d' un tal trat„tenimento con quello, che togliendo alla mente „il piacere, tutto negli orecchi il confina? Egli „è certo, che nel canto i costumi e modi delle „età, delle passioni, e la natural rappresentazio„ne del vero, che sono gli organi del teatral „diletto, affato si smarriscono: E tanto piu, do„po introdotta questa insoffribil prolissità del „Arie, nelle quali tal volta nè poesia più si rav„visa, ne musica: ne musica dico: gia che mu„sica dice concento, ed ora non si gode spesso „che un suono, e fino il pensiero del compos„tore negli Smoderati abellimenti tutto si di„sperde e perisce. *

Hieran

der Opern sagen müssen? ohne Zweifel daß sie viel ausrichten können, und daß es viel Schaden verursachet, solche auf der Schaubühne aufzuführen. Man siehet bisweilen, daß gut vorgestellte Tragödien die Opernbühnen, mit aller ihrer musikalischen Zauberey und ohngeacht die berühmtesten Sänger sich darauf befinden, ganz leer machen. Welche Gleichheit hat nicht würklich dieses Verfahren mit demjenigen, da man an statt dem Verstande zu gefallen, sich nur allein auf die Kützlung der Ohren befleißiget? Es ist gewiß, daß das Singen die Gewohnheiten und die Eigenschafften des Alters, der Leidenschaften, und die natürliche Vorstellung des Wahren, als Merkmale einer guten Schaubühne ganz verdunkelt werden: Und zwar um so vielmehr, seit dem man eine unerträgliche Länge der Arien eingefüh-

„Hieran mag es genug seyn, und ich will es
„nunmehro unpartheyischen Richtern überlas-
„sen, zu urtheilen, auf wessen Seite die Ver-
„nunft stehe? Ich habe indessen in dieser Ver-
„theidigung des letzten Capitels der critischen
„Dichtkunst eben so wenig scherzen wollen, als
„in dem Capitel selbst. Es ist mein ganzer
„Ernst was ich schreibe, und ich kan zum Be-
„schlusse gar wohl mit dem schon angeführten P.
„de la Sante versichern: me uero si deceat
„Parnassi ædilem agere, proscribam immiseri-
„corditer, quicquid animos emollit & effemi-
„nat; neque quidquam in theatro patiar, quod,
„uel si sapiat ingenio, uirtuti non sapiat.

II.

Vierte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister.

Zehntes Hauptstück. **Von den Dissonanzen überhaupt.** Die Dissonanzen verursachen bey einer Musik desto grössern Nachdruck, wenn sie wohl gemässiget sind. Die Consonanzen sind gleichsam das Fleisch und Fisch, die Dissonanzen aber das Salz und Gewürz.

---

geführet, in welchen sich manchmal weder die Poesie noch die Musik mehr gleich sieht: Ich sage auch die Musik: da wenn nemlich das Orchester die Harmonie abspielet, der Sänger aber nichts als nur einen Laut hören lässet, und die guten Gedanken des Componisten durch die unmässigen Auszierungen gänzlich zu Grunde richtet.

Gewürz. Wo zu viel Dissonanzen angebracht sind in einer Musik, da ist solche einem versalzenem Gerichte gleich. Die Dissonanzen werden bald stärker bald schwächer erfordert in diesem oder jenem Stück, gleichwie auch eine Speise mehr Gewürz als die andere erfordert. Weil aber die Dissonanzen eigentlich keinen Geschmack geben, sondern ihn nur reitzen, so müssen solche weder zu stark noch auch zu schwach seyn.

Der Gebrauch der Dissonanzen geschiehet auf dreyerley Weise! Erstlich in der Fortschreitung der Stimmen, wenn sich die Noten verwechseln. Hernach im Durchgehen. Drittens in den Rückungen oder Bindungen. Die Wechselnoten (Note cambiate) sind wohl von den durchgehenden zu unterscheiden. Die durchgehenden Noten kommen nur in einer Stimme vor, da nemlich nur eine Stimme sich beweget, es sey unten oder oben; die Wechselnoten aber müssen allemal zwey Stimmen haben, die sich beyde bewegen. Die durchgehende finden sich nur im Aufschlag (in arsi) ein, und wo kein Accent ist, die Wechselnoten aber im Niederschlage (in thesi) und wo ein Accent ist. Bey den erstern vernimmt man den Mislaut zuletzt, und dringen nicht so tief ins Gehör, als die Wechselnoten da man den Mislaut zuerst höret. Die Wechselnoten finden nur in hurtiger Fortschreitung der Stimmen in Schritten und zwar mehr im Absteigen als im Aufsteigen Platz. Beykommendes Exempel Tab. I fig.

I fig. 1 kan die Sache wohl erläutern, in welchem die Noten so durchgehen mit einem Kreutzlein die Wechselnoten aber mit einem Sternlein bezeichnet sind, so wohl über dem Diskant als unter dem Baß.

Von den Rückungen und Bindungen werden in der Folge viele Exempel vorkommen, hier ist nur die allgemeine Regel anzumerken, welche also lautet: **Eine iede Dissonanz, die rückend angebracht wird, muß schon vorhero liegen.** Vorhero liegen aber heisset, wenn von den zwey Tönen, so die Dissonanz bestimmen, schon einer zuvor da gewesen.

Hier behauptet nur Herr **Mattheson** seinen Irrthum von den Consonanzen ferner, wiewohl ohne hinzugesetzte Beweisgründe, wenn er sagt: **Es sind im Grunde eben so viel Dissonanzen als Consonanzen.** Er hält nur die Secunden, Quarten, Septimen und Nonen vor Dissonanzen, die übermässigen Sexten, Tertien und Octaven ꝛc. sind bey ihm lauter Consonanzen. Ich habe im dritten Theil des zweyten Bandes dieser Schrifft p. 108 ꝛc. schon die Sache erkläret, und ist also nicht nöthig mich hier aufzuhalten.

Es werden hier etliche Exempel vom Misbrauch der Dissonanzen gegeben, wovon ich zwey deswegen anführen will, weil ich einen eben nicht ungeschickten Componisten kenne, der sich kein Gewissen macht dergleichen Ungeheuer von Dissonanzen zu gebrauchen, ia auch schon die Nachahmung bey einem Anfänger der Composition

position wahrgenommen habe. Man sehe Tab. I fig. 2 und 3, und höre diese schwarzen musicalischen Geister heulen, und sage mir, ob man sie nicht mit Recht aus dem harmonischen Paradies verstösset? Bedenklich ist es, daß Herr Mattheson von diesen verminderten Octaven in den Exempeln vom Misbrauch der Dissonanzen etwas erwähnet, da sie doch nach seiner Lehre Consonanzen sind.

Elftes Hauptstück. **Von den Secunden ins besondre.**

Die Auflösung der kleinen Secunde, die aus einem kleinen halben Ton bestehet, geschiehet durch die grosse und kleine Terz, da beyde Stimmen von einander treten. Siehe Tab. I fig. 4. Die Auflösung der Secunden, die aus einem grossen halben, oder ganzen Ton, er sey klein oder groß, bestehen, geschiehet durch die grosse und kleine Terz im Baß allein, welcher vorhero liegen und hernach einen ganz oder halben Grad hinunter treten muß. Siehe Tab. I fig. 5. Wenn die Secunde aus einem grossen halben Ton sich iederzeit in die kleine Terz auflöset, so lieget der Grund davon in der Musikleiter; denn wenn der Baß auch einen ganzen Grad hinunter tritt, so entstehet doch nur eine kleine Terz. Der Baß müste einen Sprung machen, wenn der halbe grosse Ton sich in die grosse Terz auflösen sollte. Da er aber keinen Sprung machen, sondern nur Stuffenweiß herunter treten kan, so löset sich auch ordentlicher Weise die Secunde aus einem grossen halben Ton iederzeit in die kleine

Terz. Auserordentlich kan es seyn, wie Tab. II fig. 1.

Drittens löset sich die Secunde in Gesellschafft der Septime, auch der Quarte, in die grosse und kleine Terz bey liegendem Basse. Tab. II. fig. 2.

Viertens löset sich die Secunde bey liegendem Basse auch in der Oberstimme in die Terz melodisch wie Tab. II. fig 3.

Fünftens wird die Secunde in die grosse und kleine Sexte aufgelöset, bey der Bewegung beyder Stimmen, da die obere durch einen Sprung in die Quarte hinauf, die untere aber einen halben oder ganzen Ton herunter gehet, wie Tab. II. fig. 4.

Sechstens geschiehet die Auflösung der Secund durch die kleine Quinte, wenn die Oberstimme eine kleine Terz hinauf springet, und die untere einen halben Ton herunter geht. Siehe Tab. II fig. 5.

Siebendens kan die Auflösung der Secunde auch die grosse Quarte schrittweise verrichten, wie das Exempel Tab. II. fig. 6. zeigt.

Achtens wird die Auflösung der übermäsigen Secunde durch die Zurückweichung der Unterstimme bewerkstelliget, und heisset eine Verzögerung. Siehe Tab. II. fig 7.

Endlich ist die neunte Auflösung der übermässigen Secunde in die grosse Terz in der Oberstimme, wie Tab. III. fig. 1.

Zwölftes Hauptstück von den Quarten.

Die Quarte löset sich durch die grosse und kleine

kleine Terz auf, wie Tab. III. fig. 2. Diese Auflösung geschiehet auch vermittelst einer Freyheit durch einen Sprung, wie Tab. III. fig. 3.

Die zweyte und dritte Auflösung geschiehet durch Quarten, sowohl durch die ordentliche als durch die grosse, wie Tab. III. fig. 4.

Die vierte Auflösung kan die Quinte verrichten, wenn der Baß, an statt die rechte Zeit zu erwarten, bis die Oberstimme in die Terz getreten, einen Sprung unter sich thut, daß dadurch eine kleine Quinte hervor kommt, die vermittelst der Mittelstimme sich wohl ausnimmt, wie Tab. III. fig. 5.

Die fünfte Auflösung der Quarte wird durch die völlige Quinte angestellet, iedoch nicht in zweystimmigen Sachen, selten in einem Trio, wohl aber in einem Quatuor, wie Tab. IV. fig. Wenn man aber die Sache genau beym Li... besiehet, so sind doch in der andern und vierten Stimme im andern Tackt bey c, d, zu dem Baß g, dis, zwey verdeckte Quinten vorhanden, welche doch die allermeisten Componisten zulassen, weil die eine Stimme davon eine Mittelstimme ist.

Die sechste Befreyung der gebundenen Quarte wirkt die grosse oder kleine Sexte aus, auf zweyerley Art. Einmal wenn die Oberstimme einen Grad steiget, und die untere einen ganzen oder halben fällt: Etwas seltsamer wenn beyde Stimmen fallen, die obere einen halben oder ganzen Grad, und die untere eine Quarte. Tab. IV fig. 2 zeiget diese zwey Fälle.

Die siebende Auflösung der Quarte wird durch die Septime verrichtet, und zwar durch einen unregelmäßigen Durchgang, wie Tab. IV. fig. 3.

Achtens löset sich die Quarte in die Octave, wenn der Baß eine Terz hinauf, der Diskant aber Gradweise herunter tritt, wie Tab. IV. fig. 4.

Neuntens löset sich die Quarte durch die None wie Tab. V. fig. 1.

Von der kleinen Quarte macht hier Herr Mattheson nützliche Anmerkungen, und gedenkt zugleich der übermäsigen Quinte dabey, weil die kleine Quarte in der Verkehrung zur übermäsigen Quinte wird. Er zeiget deswegen den Gebrauch der übermäsigen Quinte aufwärts und der kleinen Quarte unterwärts in der Melodie in der 2ten Figur Tab. V. Man siehet wohl, daß die übermäsige Quinte etwas harte klingt, als welche sich von der guten Proportion mehr entfernet als die kleine Quarte, und eben dieses Exempel lässet sich in der folgenden 3ten Figur viel besser hören, als da die unförmliche übermäsige Quinte herausgeschmissen ist.

In der Harmonie wird die kleine Quarte bald durch die Verzögerung des Basses, bald der Oberstimme verursachet, und die Auflösung ist desto angenehmer, nachdem man darauf gewartet hat. Tab. V. fig. 4. zeiget dergleichen Fälle.

Herr Mattheson bringt noch ein Exempel bey, worin er den Gebrauch der kleinen Quarte

und

und übermäsigen Quinte; der ersten in der Melodie aufwärts, und beeder in der Harmonie sammt ihrer Verkehrung bemerket. Siehe fig. 1. Tab. VI. Die Verkehrung der Oberstimme zur untern weiset fig. 2 dieser Tabelle.

Es folget nun die grosse Quarte, welche auf viererley Art durch die Sexten sich auflösen kan. **Erstlich** da die Grundstimme liegen bleibet, und die obere einen Schritt aus der Terz in die grosse Quarte hinauf tritt, worauf sie beyde eine Gegenbewegung ohne Sprünge anstellen. Fig. 3. Tab. VI. **Zweytens** da die Oberstimme lieget, und der Baß zurücke tritt. Fig. 4. Tab. VI. **Drittens** bey liegendem Basse wenn die Oberstimme eine kleine Sexte herunterspringet. Fig. 5. Tab. VI. **Viertens** wenn beyde Stimmen zugleich in gerader Bewegung heruntertreten, wie Fig. 6. Tab. VI. Gleichwie aber die gerade Bewegung gar leicht zu Fehlern Anlaß geben kan; als ist wohl diese vierte Art die schlechteste.

Die grosse Quarte kan auch durch die Quinte aufgelöset werden, wie Fig. 1. Tab. VII. Ferner durch die Terz, da der Alt des Basses Stelle vertritt. Fig. 2. Tab. VII. Endlich in vierstimmigen Sachen durch die Octav, theils bey springendem Baß und gehender Oberstimme, da der Baß eine Quarte herunter springet, und die Oberstimme einen halben Ton hinauf gehet, theils bey springender Oberstimme und gehendem Baß, da die Oberstimme eine kleine Quarte

in die Höhe springet, und der Baß einen ganzen Ton fället. Siehe Fig. 3. und 4. Tab. VII.

Dreyzehntes Hauptstück von den Septimen.

Man hat dreyerley Septimen, die grosse, die kleine und die verkleinerte. Die erste kommt in den grossen Tonarten, und die zwey letztern in den kleinen Tonarten vor. Die grosse und kleine Septime werden hauptsächlich auf neunerley Art aufgelöset. **Zum ersten durch die Terz**, da die gebundene Septime in der Oberstimme rücket, der Baß aber eine Quarte hinauf und hernach eine Quinte herunter springet, oder auch umgekehrt erst eine Quinte herunter, und hernach eine Quarte hinauf steiget, wie alles Fig. 1. Tab. VIII weiset. **Zum andern durch die kleine Quarte**, wobey die Noten verwechselt werden. Fig. 2. Tab. VIII. **Zum dritten durch die gewöhnliche Quarte**, da die durchgehende None später eintritt als sie sollte, Fig. 3. Tab. VIII. denn eigentlich sollte die Oberstimme, wie Fig. 5. Tab. VII, stehen. **Zum vierten durch die grose Quarte**, wobey die Grundnoten zertheilet werden, Fig. 4. Tab. VIII. denn eigentlich siehet der Baß wie Fig. 6. Tab. VII aus. **Zum fünften durch die kleine Quinte** durch die Gegenbewegung. Fig. 5. Tab. VIII. **Zum sechsten durch die völlige Quinte**, und zwar auf zweyerley Art. Erstlich wenn sich die Oberstimme der untern schrittweise in der Gegenbewegung nähert, wie Fig.

Fig. 1. Tab. IX. Zweytens, wenn die Unterstimme in ihrem Klange aushält, und die obere in der Seitenbewegung in die Terz herunter springet, wie Fig. 2. Tab. IX. Im ersten Fall ist es die kleine, im andern die grose Septime. Zum siebenden ist die gewöhnlichste und natürlichste Auflösung der Septime in die Sexte, wie Fig. 4. Tab. IX. deutlich zu sehen. Die grose Septime wird auch manchmal in die übermäsige oder gröseste Sexte aufgelöset, wie Fig. 5. Tab. IX. Zum achten gehet die kleine Septime zuvor in ihres gleichen, ehe sie aufgelöset wird, Fig. 3. Tab. IX. Zum neunten wird die Septime in die Octave aufgelöset, und zwar auf zweyerley Art. Erstlich wenn die Oberstimme gebunden einen Ton, der Baß aber eine Terz herunter in der geraden Bewegung fällt, wie Fig. 1. Tab. X. Dieses klinget kahl und octavenmässig, wie Herr Mattheson selber sagt: Er meint aber doch in vielen Stimmen gienge es an, wie z. E. Fig. 2. Tab. X. eben dieser Satz. Allein wer siehet nicht, daß dieser Satz eben derselbe bleibt, und deswegen nichts taugen kan, weil die verdeckten Octaven in den beyden äusersten Stimmen vorkommen, und einerley bleiben, man mag auch solchen mit zehn Stimmen bedecken wollen. In den Mittelstimmen möchte es wohl angehen daß die Septime auf diese Art in die Octave aufgelöset wird, aber wahrhaftig nicht in den äusersten. Die zweyte Art aber, da die Oberstimme eine kleine Terz sich hinauf beweget, als eine Mittel-

stimme, der Baß aber einen Ton in der Gegenbewegung herunter tritt, ist viel besser, wie Fig. 3. Tab. X.

Die verkleinerte, oder kleineste Septime wird aufgelöset erstens in die kleine Sexte in der Seitenbewegung da sie vorhero in der Oberstimme gebunden worden, wie fig. 4. Tab. X. zweytens ohne Bindung in die Quinte in der Gegenbewegung, wie fig. 5. Tab. X. drittens gleichfalls in der Quinte mit dem Unterscheid, daß der Baß vorher gebunden ist, fig. 6. Tab. X. Ausserordentlich, oder figürlich gehet die kleineste Septime in die grosse Terz, wenn die Stimmen mit einander vertauschet werden ohne Bindung in der Gegenbewegung. Fig. 7. Tab. X. wird der Tenor mit dem Baß und der Alt mit dem Diskant vertauschet. Hernach in die grose Quarte in der Gegenbewegung wenn die Oberstimme eine kleineste Septime herunter und der Baß eine falsche Quinte hinauf springet, wie fig. 8. Tab. X. da der Diskant mit dem Baß verwechselt wird. Endlich in die grose Sexte in der Gegenbewegung, da der Diskant eine kleineste Septime fällt und der Baß eine kleine Terz steiget, fig. 9. Tab. X. wo der Diskant mit dem Tenor, nach gebundener Oberstimme vertauschet wird. In diesem Exempel macht im letzten Tackt ohne zwey, der Tenor mit dem Diskant folgende Quinten. Fig. 10. Tab. X. wird wohl ein Druckfehler seyn.

Vierzehntes Hauptstück von den Tonen.

Es

Es giebt kleine, grosse und übermäßige Nonen. Die kleine und grosse wird am allergewöhnlichsten in die Octave aufgelöset, wenn ihr oberstes Ende gebunden ist, der Baß einen Grad steiget und die Oberstimme darauf einen ganzen oder halben Schritt herunter tritt. Die Quinte und die Terz begleiten diesen Accord. Fig. 11. Tab. X sind dergleichen Beyspiele und zwar a c kleine, b d aber grosse Nonen.

Zum andern hilft sich die None und ins besondere die grosse durch die Quarte heraus, wenn der Baß eine Quinte hinauf springet, die Oberstimme aber Schrittweise heruntergehet. Fig. 1. Tab. XI.

Zum dritten findet die None einen Ausweg durch die kleine Quinte, dabey die Stimmen eine gerade Bewegung halten, wenn die obere einen Ton, die untere aber eine kleine Quinte abwärts fället, welches eine **Vorausnahme** ist, weil der Baß mit seinem Sprunge eher kommt als er sollte. Fig. 2. Tab. XI.

Zum vierten kan die None in die grosse Quinte gehen auf zweyerley Weise. Einmahl wenn der Baß eine Quart hinauf springet, und die Oberstimme einen Ton herunter tritt. Das anderemahl wenn beyde Stimmen Terzenweise gegeneinander springen. Alsdenn ist die letzte Figur eine Auslassung der Zwischennote, als welche ordentlich auflösen sollte. In den beyden Exempeln fig. 3. Tab. XI, A, B, ist in dem letztern Beyspiel B die ausgelassene Note c.

Zum fünften entbindet die None die Sexte,

sie sey klein oder groß, wenn der Baß eine Terz hinauf springet, und die Oberstimme einen Ton herunter tritt. Siehe Figur 4. Tab. XI.

Zum sechsten kan die None erst in die Septime gehen, ehe sie sich in die reine Quinte völlig auflöset, wie Fig. 5. Tab. XI. Diesen dissonirenden Durchgang macht die Vollstimmigkeit, die Hurtigkeit und die darauf folgende reine Quinte gut. Besser ist es vielleicht wenn die None vermittelst einer accentuirten Note in die Septime gehet, wie Fig. 6. Tab. XI.

Zum siebenden gehet die None in die Decime in der geraden und Seitenbewegung. Siehe Tab. XII. Fig. 1. die beyden Exempel A und B. Die erste Ausweichung da der Baß eine Terz, die Oberstimme aber, wie gebräuchlich, einen Ton fällt, gründet sich auf eine Vorausnahme im Baß. Die andere gehöret zu den uneigentlichen Fällen.

Zum achten nimmt endlich die None erst ihre Zuflucht zu einer andern None, ehe sie völlig in Ruhe gebracht wird. Tab. XII. Fig. 2. Uebrigens sagt der Herr Verfasser des Capellmeisters, daß Corelli der Fürst aller Tonkünstler, in der None etwas gesucht und gefunden, welches weder vor noch nach ihm keiner gethan hat; er sey auch wer er wolle.

Herr Mattheson schreitet nun mit folgenden Worten zur übermässigen None: „weil „es denn nun mit der übermässigen None bis„her so still gewesen ist, als wie mit einem Car„dinal, dem der Mund noch nicht geöffnet wor-

den;

„den; so wird wohl ein melodischer Pabst er-
„fordert, der solches bey diesem Intervall ver-
„richte. Bis zu seiner Erhebung wollen wir
„sub spe rati so viel sagen, daß besagte None
„vier Auswege wisse. **Erstlich** durch die Ge-
„genbewegung, da die Oberstimme einen ganzen
„Ton fällt und die untere einen halben steigt;
„**zum andern** durch die gerade Bewegung, da
„die Oberstimme einen halben Ton die untere
„aber eine mangelhafte Terz fället, wie Fig. 3.
„Tab. XII, A und B weisen. Diese beyden Gän-
„ge sind in Wahrheit nicht die natürlichsten,
„doch ist der letzte dem ersten darum vorzuziehen,
„weil der Baß sich besser singen läßt. Sie
„brauchen indeß beyde eine gute Bedeckung.

„**Drittens** in gerader Bewegung da die
„Oberstimme eine übermässige Secunde, und
„der Baß eine kleine Terz fällt. Fig. 4. Tab.
„XII.

„**Viertens** durch eine Seitenbewegung, da
der Baß in seinem Ton aushält, die Oberstim-
„me hingegen durch die in der Melodie gebräuch-
„liche übermässige Secunde ganz deutlich und
„natürlich in die Octave schreitet. Fig. 5. Tab.
„XII.

Nachdem Herr **Mattheson** die Lehre von der Auflösung der dissonirenden Intervalle völlig zu Ende gebracht, setzet er nützliche Regeln hinzu, welche ich wegen ihrer Nothwendigkeit vollständig anmerken muß.

I. Der obere Ton eines nicht übereinstimmenden Intervalls muß ordentlich nur in einer,

nicht

nicht aber in zwey oder mehr Stimmen anschlagen.

II. Die Auflösungsnote soll nur, wenn sie ein groses Intervall, das ist, eine grose Terz, oder eine grose Sexte ausmacht, nur in einer einzigen Stimme vernommen werden.

III. Die Secunde und Quarte haben gerne die Sexte neben sich, und bey liegender Grundstimme kan die Secunde doppelt gesetzet werden. Die Secunde hat auch öfters die Quinte bey sich.

IV. Die Septime hat das an sich daß sie sehr oft allein, ohne dem Beystand anderer Dissonanzen gebrauchet werden kan, obgleich ihre Gefährten auch die Secunde und Quarte seyn können.

V. Die rückende Quarte kan nicht verdoppelt werden, weil sie nur einen Hauptweg hat sich in die Sexte aufzulösen.

VI. Die Secunde kan zur Begleitung alle Consonanzen vertragen, nur die Terz nicht gern.

VII. In vielstimmigen Sachen kan bey dem Secundenaccord die Octave als eine Füllstimme gebrauchet werden, welches gleichfalls bey dem Nonenaccord angehet.

VIII. Die Quarte leidet alle Consonanzen neben sich, ausgenommen die Terz, ordentlicher Weise.

IX. Die Sept nimmt bisweilen den harmonischen Dreyklang zur Begleitung, wenn aber solche

solche in die Sexte gehet verliert sich die Quinte, da indessen die Octave und Terz bleiben können.

X. Die None hat eigentlich drey Consonanzen gerne in Gesellschaft, die Sexte, die Quinte und die Terz.

XI. Die Sexte und Quinte, wenn sie gleich einer Bindung vorkommen, haben die Terz gerne zur Gefährtin.

Ich kan vor diesesmal nicht weiter in dem vollkommenen Capellmeister gehen, weil schon allbereit zwölf Kupferplatten angefüllet sind, welche ich doch um des Nutzens willen nicht vermindern können. Ich hoffe meine Leser werden nicht müde werden, weil ich so lange mit diesem Buche zubringe und es so genau durchgehe. Der daher entspringende Vortheil ist vielleicht desto gröser.

III.

Tentamen nouæ theoriæ musicæ ex certissimis harmoniæ principiis dilucide expositæ. Auctore *Leonbardo Eulero*. Petropoli, ex typographia academiæ scientiarum, CIↃIↃCCXXXIX.

Das ist,

Versuch einer neuen Theorie der Musik aus den richtigsten Gründen

der

der Harmonie deutlich vorgetragen von Leonhard Euler. Petersburg 1739. 1 Alph. 10 Bogen in Medianquart.

Dieses Buch hat zu unsern Zeiten so wohl unter den Gelehrten als den Musikverständigen allerhand Urtheile veranlasset. Es ist von vielen gelobet, von vielen getadelt worden, und vielleicht hat man in beyden Fällen das Buch und den Sinn des Herrn Verfassers nicht wohl dabey eingesehen, und dahero dem berühmten Verfasser nicht gründlich Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Es ist dahero der Mühe wohl werth eines solchen gründlich gelehrten Mathematici Schrifft von der Musik auf das allergenaueste zu untersuchen, und mit der möglichsten Vorsichtigkeit vermöge richtiger Beweise auszumachen, wie weit Herrn Eulers Vortrag Grund hat. Man bürde mir dabey nicht auf, als wenn ich mich eines Richteramts anmassen wollte. Ich schreibe als ein Liebhaber der musikalischen Gelehrsamkeit, der derselben Wahrheiten zu erweitern, zu erläutern und wo ich überzeugt zu seyn glaube, zu verbessern sucht. Vermöge dieses Umstandes habe ich das Recht von musikalischen Schrifften und Büchern meine Gedanken freymüthig zu entdecken, durchaus aber nicht iemand zu beleidigen. Ich werde zu diesem Zweck zu kommen, die allerrichtigste Uebersetzung dieser Schrifft machen, und meine Anmerkungen drunter setzen.

Vorrede.

Vorrede.

Man wußte schon in den alten Zeiten, da man die Musik zu verbessern angefangen, gar wohl, daß diejenigen Dinge, welche die Annehmlichkeit der Musik im Gehöre verursachen, und das Gemüth vergnügen, weder von der Willkühr der Menschen, noch von der Gewohnheit abhängen. Denn Pythagoras, der am ersten die Gründe der Musik fest gesetzet, hat schon erkannt, daß die Annehmlichkeit der Consonanzen in begreiflichen Verhältnissen stecken müßte, ob ihm gleich noch nicht bekannt gewesen, auf was Art solche das Gehör vernimmt. Da er aber die wahren Gründe der Harmonie nicht deutlich genug eingesehen, und allzu viel auf seine Verhältnisse gebauet, ist er vom Aristoxen deswegen billig getadelt worden, welcher auf der andern Seite gleichfalls zu weit gegangen und um des Pythagoras Lehren niederzureissen alle Verhältnisse und Zahlen aus der Musik verbannen wollen. Unterdessen hat doch Aristoxen sich nicht zu behaupten unterstanden, daß eine wohlgesetzte Melodie von ohngefehr und ohne allem Grund gefalle, sondern er leugnete nur, daß die Ursach des Wohlklangs in den Pythagorischen Verhältnissen stecke, und da er glaubte daß alles nur auf das Gehör ankäme, wollte er lieber von den Quellen nichts wissen, als die nicht zureichende Pythagorische Lehre, die noch darzu mit vielen Fehlern angefüllet war, bey der Musik zu lassen. Zu unsern Zeiten möchte man wohl mit mehrerm Recht zweifeln, ob es eine musikalische

Theorie

Theorie gebe, durch welche man erklären kan, warum diese Melodie gefällt oder misfällt, weil wir die Musik der Barbarn, die ihnen doch ganz ungemein gefällt, verabscheuen, und diese hinwiederum in unserer Musik gar keine Annehmlichkeit finden. Wer hieraus schliesen wollte, es wäre gar kein Grund der Annehmlichkeit in der Musik vorhanden, der würde sich ohnfehlbar übereilen. Da unsre Musik aus so vielen fast unzähligen Tonen zusammengesetzet, so kan man weder von unserm Belieben, noch von der Barbarn Abscheu für unsrer Musik eher wohl urtheilen, als bis man die Theile, woraus solche zusammengesetzet, genau betrachtet. Sehet man erstlich auf die allereinfachesten Consonanzen, aus welchen iede Musik bestehet, dergleichen die Octave, Quinte, Quarte, Tertie und Sexte, sowohl grosse als kleine, sind, so wird kein Streit unter allen Nationen seyn, daß diese Consonanzen dem Gehör nicht sollten angenehmer seyn, als die Dissonanzen, nemlich die grose Quarte, die Septime, die Secunde, u. s. f. Da nun kein Grund dieses allgemeinen Beyfalls angegeben wird, der blosen Gewohnheit aber solches nicht zugeschrieben werden kan, so wird billig nach der Ursach gefraget. Eben so verhält es sich, wenn zwey oder mehrere Consonanzen auf einander folgen, deren Folge ohne Ursache weder gefallen noch misfallen kan. Mehr Aufmerksamkeit und Geschicklichkeit wird erfordert die Annehmlichkeit vieler auf einander folgender Consonanzen zu begreifen, als einzelner.

Wenn

Wenn einzelne Consonanzen gefallen, so ist es genug, wenn man solche erkennet und derselben Ordnung begreifet; wenn aber mehr Consonanzen auf einander folgen, und solche gefallen sollen, so muß man überdies auch die Ordnung begreifen, die in der Folge derselben stecket. Da also die Mannigfaltigkeit dieser Dinge, in welchen eine gewisse Ordnung herrschet, so sehr vermehrt wird, dergestalt daß alles zusammen was die Ordnung ausmacht, nur von den schärfesten Ohren kan begriffen werden, so ist es nicht Wunder, wenn ein stumpfes Gehör keine Annehmlichkeit darin wahrnimmt. Wenn also die Barbarn in unserer Musik keine Annehmlichkeit finden, so ist das kein Zeichen, daß keine Anmuth drinnen sey, und daß solche uns nur aus Gewohnheit gefalle, sondern vielmehr, daß die Ordnung und Anmuth so vielfältig sey, daß diese Barbarn nur den geringsten Theil davon begreifen. Hierzu träget wohl die Gewohnheit viel bey, daß man die Ordnung einer Musik deutlich begreifet, wenn man nemlich das Gehör übet und schärfet, nicht aber daß man sich überrede, eine gewisse Composition könne annehmlich seyn, die andern unangenehm zu seyn scheinet. * Wer aber seine Ohren noch nicht

* Was der gelehrte Herr Euler hier vorträgt, kan nicht so schlechterdings zugestanden werden, und leidet eine kleine Ausnahme. Sein Beweis daß es eine musikalische Theorie gebe, ist vortrefflich, ohne der Ausnahme Eintrag zu thun, daß allerdings

so geschärfet und vollkommen gemacht, der mag die allereinfacheste Musik anhören, für welcher wir wegen ihrer Einförmigkeit einen Ekel haben, indem wir uns schon an vollständigere Compositionen, in welchen mehr Ordnung herrschet, gewöhnet. Da nun hieraus erhellet, daß allerdings eine musikalische Theorie sey, in welcher aus unleugbaren Gründen die Ursach kan dargethan werden von dem was gefällt oder misfällt, so habe ich mir vorgenommen solche zu untersuchen, und auf solche eine musikalische Theorie zu bauen. Obgleich viele diese Arbeit schon unternommen, so sind sie doch alle nicht weiter als bis auf die Lehre von den Consonan-
zen

dings eine gewisse würklich schöne Composition einem andern misfallen, und im Gegentheil eine schlechte Composition einem andern gefallen könne, und zwar aus Gewohnheit, nicht von den Barbarn zu reden, sondern von Liebhabern der Musik, die solche verstehen. Die Erfahrung beweiset meine Ausnahme. Sempronius ist ein guter Componist, welcher den Titium nachahmet, und sich von Jugend auf dergestalt an dessen Setzart gewöhnet, daß er mit Verdruß einen Contrapunct, den ich ihm vom Pränestin vorgespielet, angehöret, ohngeacht solcher vortrefflich war, und er selbst dergleichen Art zu setzen gelernet. Das macht die Gewohnheit. Diese Art der Composition gefällt mir nicht, sagte Sempronius, ob solche gleich schön ist. Warum? Darum war die Antwort. Darum bedeutet hier so viel, als die Gewohnheit, wenn solches gleich in keinem Aufschlagbuch stehet.

zen gekommen *, ja sie haben auch diese nicht so abgehandelt, daß sie einen Nutzen in der practischen Musik hätte: Was aber in diesem Buche geleistet worden, obgleich die ganze Sache noch nicht erörtert, davon überlassen wir andern das Urtheil: Unterdessen stimmen die aus unserer Theorie herausgebrachte Lehren mit der practischen Musik so schön überein, daß wir an der Gründlichkeit und Wahrheit dieser Theorie allerdings nicht zweifeln können. Wir sind bey diesem Unternehmen hauptsächlich den Naturkündigern gefolget, indem wir die wahren Ursachen von dem was in der Musik als angenehm oder unangenehm empfunden wird, untersuchet; wenn also die Theorie mit der Erfahrung übereinstimmt, so glauben wir unser Vorhaben wohl vollendet zu haben.

Es war also nützlich die Lehre von den Tonen aus ihren Quellen zu wiederhohlen, welche wir nicht nur deutlicher, als bisher geschehen ist, abgehandelt, sondern auch, welches das meiste war, zu den ersten Gründen in der Musik gebrauchet. Wir haben nemlich deutlich gezeiget, in was vor einer zitternden Bewegung der Lufttheilchen ieder Ton bestehe, und auf was vor Weise diese Bewegung das Gehör rühret,

 daß

* Mit Erlaubnis des berühmten Herrn Eulers. Ich habe die ganze Lehre vom Generalbaß und also die ersten Gründe der Composition schon demonstrativ herausgegeben, ehe dieses Buch in Deutschland gesehen worden, nemlich an der Ostermesse 1739.

daß die Empfindung des Tons entstehet. * Hieraus hat sich gegeben, daß die Vernehmung des einfachen Tons nichts anders sey, als eine Empfindung vieler Schläge, die in gleichen Intervallen der Zeit auf einander folgen, und daß der Unterscheid der tiefen und hohen Töne in der Vielheit dieser Schläge dergestalt liege, daß, ie mehr Schläge zu gleicher Zeit die Ohren rühren, der Ton um so viel höher empfunden wird. Hernach haben wir die verschiedene Arten Töne hervorzubringen untersucht, und sie auf dreyerley gesetzet, und die Geschwindigkeit der Schläge, die ein gegebener klingender Körper in die Luft von sich giebt, aus den ersten unumstößlichen Gründen dargethan, woraus die Anzahl der Schläge, den ein ieder in der Musik eingeführter Ton innerhalb einer Secundminute hervorbringt, hat können bestimmt werden. Wir haben in dieser Abhandlung auch allerdings eine neue Lehre von den Tonen der Blasinstrumente vorgetragen, welches mit der Erfahrung also übereinstimmt, daß es nothwendig wahr zu seyn scheint. Wir haben überdies die Kraft und Stärke der Tone fleisig untersuchet, und gewiesen, wie man alle Instrumente in der Musik also verfertigen könne, daß alle Tone, sie mögen in Ansehung der Tiefe unterschie-

* Wie weit Herr Euler einen Vorzug vor andern, oder andere vor ihm hierin haben, das wird sich bey dem Werk selbsten besser als hier erweisen lassen.

terschieden seyn, wie sie wollen, dennoch gleich starke Tone durchaus von sich geben, welches kein geringer Vortheil vor die Instrumentmacher zu seyn scheinet. *

Es stehet aber die Theorie der Musik auf zwey Gründen fest, wovon der eine in der genauen Erkenntniß der Töne beruhet, und eigentlich zur natürlichen Wissenschaft gehört, welches im ersten Capitel zur Gnüge erörtert worden. Der andere Grund ist aus der Metaphysik herzuhohlen, durch welchen bestimmt werden muß, aus was Ursachen verschiedene Töne, die sowohl zugleich als nach einander vom Gehör vernommen werden, gefallen oder misfallen: Diese Frage haben wir sowohl vermittelst der Vernunft als der Erfahrung also aufgelöset und

* Das wäre eine vortreffliche Sache, wenn dieses könnte zu Stande gebracht werden, was hier Herr Euler erfunden zu haben vermeinet. Vielleicht würde er sich dieses nicht so geschwind überredet haben, wenn er eben zu der Zeit daran gedacht, daß die physikalischen Körper von den mathematischen ganz unterschieden sind. Denn es ist nicht zu vermuthen, daß er mit des Cartes und Jangen die physikalischen Körper mit den mathematischen vor einerley halten sollte, weil solches der Satz des nicht zu unterscheidenden wiederspricht. Auf dem Papier kan man die Körper durch die Rechenkunst vortrefflich schön in gleiche Theile eintheilen, aber in der Ausübung fehlt es, wenn gleich grosse physikalische Körper gleiche Würkungen hervorbringen sollen. Denn die physikalischen sind nicht aus lauter ihnen ähnlichen Theilen zusammengesetzt, wie die mathematischen.

gewiesen, daß alsdenn zwey und mehrere Töne gefallen, wenn die Verhältniß vernommen wird, welche die Anzahl der Schläge, so zu gleicher Zeit sich geäusert, unter einander haben, das Misfallen im Gegentheil darinn bestehe, wenn man keine Ordnung wahrnimmt, oder diejenige welche vorhanden zu seyn scheint, so gleich verdunkelt wird. Hernach haben wir gezeigt, wie die Ordnung der Töne deutlich vernommen werde, welche in der Verhältniß der zu gleicher Zeit geschehenen Vibrationen enthalten, woraus deutlich zu schliessen, daß einige Verhältnisse schwehrer andere leichter vernommen werden, und nachdem wir die Ursachen dieses Unterscheids untersuchet, haben wir die Beschaffenheit der Empfindungen und derselben Stuffen bestimmt, welche nicht nur in der Musik von groser Wichtigkeit sind, sondern auch in andern Künsten und Wissenschaften, so die Schönheit zum Gegenwurf haben, grosen Nutzen schaffen können. Diese Stuffen aber sind nach dem einfachen Wesen der zuvernehmenden Verhältnisse in Ordnung gebracht, und zu eben derselben Stuffe alle Verhältnisse gesetzet worden, die auf gleiche Art vernommen werden. Es gehört also zur ersten Stuffe das allereinfacheste Verhältniß der Gleichheit, * welches über=

* Cartes, Lippius, Kircher und andere Musikgelehrte haben den Unisonum vor keine Uebereinstimmung erkennen wollen, welchen aber Prinz am ersten meines Wissens gar recht widersprochen. S. musikl. Bibl. I Bandes 2ten Theil p. 40.

überall sehr leicht empfunden wird und aus zwey gleichen Tonen bestehet. Hierauf folget die andere Stuffe, zu welcher gleichfalls nur ein Verhältniß gerechnet werden kan, nemlich die doppelte. Denn diese kan leichter vernommen werden, als alle andere Verhältnisse, ausser dergleichen Verhältniß, und hält in Tonen die Octave in sich. Zur dritten Stuffe aber haben wir die dreyfache und vierfache Verhältniß gerechnet, weil man sie mit gleicher Leichtigkeit vernimmt, und so haben wir auch die übrigen Stuffen, der Ordnung nach, bestimmt, und einer ieden die Verhältnisse, die gleich leicht vernommen werden, zugeeignet. Wir nennen sie Stuffen der Annehmlichkeit, weil man durch sie versteht, wie viel Annehmlichkeit iede Consonanz in sich hat, oder welches auf eins hinaus kommt, wie leicht iede vernommen wird. Hieraus ist deutlich um wie viel leichter einige Verhältnisse als andere, wo sie nur vorkommen, begriffen werden. Es ist ferner klar, daß dieser Unterscheid nicht in den Nahmen bestehe, welche ihnen die Alten gegeben, und daß die vielfachen Verhältnisse nicht leichter vernommen werden, nach der Pythagoräer Meinung, als die übertheilige (superparticulares) und diese leichter als die übertheilende (superpartientes) sondern die Beurtheilung derselben aus ganz einer andern Quelle müsse geschöpfet werden, aus welcher eine viel gründlichere und der Erfahrung gemäsere Erkenntniß und Beurthei-

lung der Consonanzen herfliešet.* Und auf diese zwey Grundsätze, wovon der eine physikalisch, der andere metaphysisch ist, haben wir die ganze Theorie der Musik gebauet.

Was die Abhandlung des Werks selbsten betrifft, so ist vor allen wohl zu merken, daß die Schönheit der Musik hauptsächlich in zweyerley Dingen bestehet; Eines gründet sich auf den Unterscheid unter den hohen und tiefen Tonen und das andere auf die Dauer der Tone. Unsere heutige Musik pfleget mehrentheils mit dieser doppelten Schönheit gewürzet zu seyn, unterdessen hat man doch noch Exempel, in welchen nur eine von beyden das angenehme verursachet. In dieser Abhandlung haben wir uns vorgenommen, nur diejenige Annehmlichkeit zu erörtern, welche aus dem Unterscheid der Töne in Ansehung ihrer Tiefe und Höhe entspringt, indem die andere Art der Schönheit nicht so schwehr ist, und, wenn man die erstere verstanden, ohne Mühe kan eingesehen werden. Denn gleichwie in dem Unterscheid der Tiefe und Höhe keine andere Verhältnisse zur Zeit statt finden, als welche durch die Zahlen 2, 3 und 5 ausgedruckt werden, also sind die Componisten in dem Unterscheid der Dauer nicht einmal bis hieher

* Es wird sich unten geben, daß dieser Satz des Herrn Verfassers so wohl wider die Natur der Consonanzen, als auch die Erfahrung sey, und die Pythagoräer ganz recht in diesem Fall haben. Von der Praxi will ich gar nicht reden, denn das wissen alle Componisten vorhin.

hieher gekommen, sondern haben alle Art der Annehmlichkeit allein aus den Zahlen 2 und 3 genommen, wie denn auch das Gehör die so sehr zusammen gesetzten Verhältnisse dieser Art nicht so begreifen kan, wie von der andern Art. * In der Erklärung der musikalischen Composition selbsten, welche nur auf den Unterscheid unter den hohen und tiefen Tonen siehet, ist der Anfang mit den Consonanzen, oder vielen zugleich klingenden Tonen gemachet worden, wo nicht nur von allen Consonanzen, die in der Musik vorkommen können, gehandelt worden, ** sondern sie sind auch nach den Stuffen der Annehmlichkeit in Ordnung gebracht, woraus man sogleich sehen kan, um wie viel eine Consonanz leichter vernommen wird, als die andere. Hernach sind wir auf die Folge zweyer Consonanzen fortgegangen und haben gezeiget,

E 5 wie

* Herr Euler hat hier seinen Sinn etwas dunkel ausgedrücket, und wer es nicht versteht, der muß sich gedulten, bis ich unten auf die Sache selbsten komme. Denn es wäre viel zu weitläuftig solches hier zu erklären.

** Der Herr Verfasser hat nicht nur am angezogenen Orte alle mögliche Consonanzen, die in einer Musik vorkommen können, sondern auch viele von den unmöglichen beygebracht, die nimmer bis an der Welt Ende in der Ausübung können gebrauchet werden, es wäre denn daß der Schöpfer den Menschen andere Ohren machte, als sie dermalen haben. Unten ein mehrers, als bis dahin ich den völligen Beweiß schuldig bleiben muß, da man indessen aus den zuverlässigen Nachrichten im 2ten Theil p. 749 sich überzeugen kan.

wie zwey Consonanzen beschaffen seyn müssen, wenn auch die Folge dem Gehör angenehm fallen soll. Wir haben ferner dieses auf eine Reihe von mehrern Consonanzen erstrecket, ja auf alle und iede musikalische Stücke, weil nicht auf die Dauer der Tö e gesehen wird. Die Beurtheilung aber aller dieser Dinge haben wir auf die Exponenten der Zahlen gesetzet, in welchen aller Nachdruck und die Natur, sowohl der einzelnen Consonanzen, als auch zweyer und mehrerer auf einander folgender, enthalten ist, woraus erstlich die Exponenten der einfachen Consonanzen, hernach die Exponenten zweyer aufeinander folgender Consonanzen, und drittens die Exponenten der Reihen mehrerer auf einander folgender Consonanzen entsprungen sind, und in diesen drey Dingen bestehet die ganze Musik überhaupt betrachtet. Wir sind sofort zu allerhand Gattungen musikalischer Compositionen geschritten, da denn am ersten sich die Lehre von den musikalischen Geschlechtern gezeiget, die beschrieben worden, daß sie eine Zusammenfassung verschiedener Töne die zur Hervorbringung einer Harmonie geschickt sey, wovon die Lehre gleichfalls unter der Betrachtung der C..ienten abgehandelt worden. Man hat also alle musikalische Geschlechter erzählet, anfangs die einfachesten, hernach bis zu denjenigen, so am meisten zusammengesetzet sind, und das Gehör noch vertragen kan. Bey dieser Erzählung sind wir auf die Geschlechter, welche

sowohl

sowohl in den ältesten als neuesten Zeiten ge-
braucht worden, gekommen, dergleichen bey den
Alten das einfacheste des Mercurii, das Dia-
tonische, das Chromatische und das enharmoni-
sche war, wovon die zwey erstern besonders mit
den Lehren der Harmonie übereinstimmen, der
letztern aber, des chromatischen und enharmo-
nischen, Aehnlichkeit nur gesehen wird. Denn
da die Alten theils durch das blosse Gehör, theils
durch unrichtige Lehren darzu gelanget, so ist es
kein Wunder, wenn sie nur den Schatten der
wahren Harmonie erhalten, wie denn offenbahr
daß sie selbsten hierinn den Mangel dieser ihrer
musikalischen Geschlechter erkannt haben. Sie
haben auch mit dem Diatonischen Geschlecht
lange zugebracht, bis solches der wahren Har-
monie gemäß eingerichtet worden, welches end-
lich dem Ptolomäo gelungen. Unser achtzehen-
des Geschlecht stimmt mit dem wohl überein,
das heut zu Tage im Gebrauche ist, und das
diatonischchromatische pfleget genennet zu wer-
den. Denn sie hält in einer Octave zwölf Tö-
ne, die bey nahe gleich weit von einander abste-
hen, in sich, der Unterscheid nemlich bestehet in
halben Tönen und Liminaten, die entweder groß
oder klein sind. Ob aber gleich dieses Geschlecht
schon lange im Gebrauch gewesen, so haben doch
die Musikverständigen sich beständig bemühet,
solches wohllautender zu machen, welches ihnen
auch so glücklich von statten gegangen, daß nun
die dermalige Temperatur, welche von den Mu-

sikver-

sikverständigen vor andern gebilliget wird, mit der wahren Harmonie übereinkommt, den Ton B ausgenommen, welche Uebereinstimmung durch das blose Gehör kaum zu vermuthen gewesen. Wir haben derohalben dieses Diatonischchromatische Geschlecht, da sie mit den wahren Grundsätzen der Harmonie übereinkommt, weitläuftiger abzuhandeln gesuchet, und gewiesen zu wie vielerley Art der Composition solche geschickt sey: Doch haben wir auch andere noch mehr zusammengesetzte Geschlechter vorgetragen, um zu zeigen, wie sehr, auch itzo noch die Musik erweitert werden könne. Hernach sind wir wieder auf das Diatonischchromatische Geschlecht gekommen, da wir alle Consonanzen erzählet, die in solcher statt finden, wobey angezeigt ist wie jede am annehmlichsten anzubringen. Endlich haben wir die musikalischen Tonarten genauer abgehandelt, als bis hieher nicht geschehen ist, und alle und iede Tonarten in ihre Gattungen und Systeme wiederum eingetheilet, wodurch die Musik in ein nicht geringes Licht gesetzt zu seyn scheinet. Dieses alles aber legen wir nur als die ersten Gründe dar, auf welche eine vollkommene Theorie der Musik zu bauen ist, und überlassen die weitere Ausarbeitung und Anwendung in der Ausübung erfahrnen Componisten, und zweifeln keinesweges daß sowohl die theoretische als practische Musik durch diese Grundsätze nicht sollten

zu

zu dem höchsten Gipfel der Vollkommenheit gebracht werden. *

Erstes Capitel
Vom Ton und dem Gehör.

§. 1.

Da wir uns vorgenommen die Musik als eine philosophische Wissenschaft abzuhandeln, als in welcher nichts darf vorgetragen seyn, das man aus dem vorhergehenden nicht als wahr erkennen kan; so ist vor allem die Lehre von den Tonen und dem Gehöre zu erklären, wovon jene die Materie ausmachen, aus welcher die Musik bestehet, dieses aber den Endzweck, welcher das Vergnügen des Gehörs ist, in sich hält. 1) Es lehret aber die Musik verschiedene Tone dergestalt hervorbringen und geschickt miteinander verbinden, daß eine angenehme Harmonie das Gehör in eine liebliche Empfindung setzet.

* Wie weit dieses gute Vertrauen Herr Eulers eingetroffen, davon kan derweil der zuverläßigen Nachrichten 22ter Theil, von p. 722 bis 751 nachgelesen werden.

1) Den vornehmsten Endzweck der Musik hat der gelehrte Herr Verfasser vergessen, nemlich die Erregung und Stillung der Leidenschaften. Es wäre kaum der Mühe werth, daß man die Musik mit so vieler Mühe untersuchte, wenn sie zu weiter nichts nütze wäre, als nur das Gehör zu vergnügen. Sie reiniget die Leidenschaften, und sind als von einer ausgemachten Sache die alten und neuen Scribenten davon voll.

setzet. 2) Was wir also unserm Vorhaben gemäß von den Tonen zu lehren haben, das betrifft derselben Natur, Hervorbringung und Veränderungen, und hiervon ist zureichende Erkenntniß aus der Naturlehre und der Meßkunst herzuhohlen. Wenn hernach nebst diesen auch die vornehmsten Glieder des Ohrs betrachtet werden, so verstehet man daraus die Verhältniß und Empfindung der Töne. Was aber dieses vor Nutzen in Festsetzung und Bestätigung der musikalischen ersten Gründe habe, kan jeder daher leicht einsehen, weil die Anmuth der Tone von der Verhältniß der Empfindung abhänget, und aus solcher erkläret werden muß.

§. 2. Alle diejenigen, so nur wahrscheinlich von dieser Sache geschrieben, behaupten daß der Ton in der Luft bestehe, und solche gleichsam das Hülfsmittel von dessen Fortpflanzung sey, wenn er aus dieser Quelle gegen alle Seiten sich ausbreitet. Es kan sich auch die Sache nicht anders verhalten, indem nichts anders da ist,

a) und nach Beschaffenheit der Umstände die Leidenschaften der Menschen bald erreget, bald stillet, sollte noch dabey stehen, und in der Folge untersucht seyn, welche Verbindungen und Veränderungen der Tone eben diese und keine andere Leidenschaft herdorzubringen geschickt sey. Wenn das hätte unser Herr Euler zeigen können, so wäre wenigstens eine Stuffe zum höchsten Gipfel der musikalischen Vollkommenheit derweil vorhanden.

ist, was unsre Ohren umgibt und eine Veränderung in solchem hervorbringen könnte als die Luft. Denn wenn man gleich den Einwurf machen wollte, es verhalte sich vielleicht mit dem Gehöre eben so, als wie mit dem Geruch und dem Gesicht, als welche Sinnen nicht von der Luft, sondern von Theilchen welche aus dem Gegenwurf würklich ausfliessen, bewüret werden; so beweiset doch die Luftpumpe, wenn man ein klingendes Instrument in einen von Luft leeren Raum gesetzet, wo es mit der Luft nicht den geringsten Zusammenhang hat, daß schlechterdings kein Ton zu hören sey, man mag so genau hinzu treten als man will. So bald man aber wieder Luft hinein lässet, so wird der Ton vernommen. Hieraus folget daß die Luft und derselben Veränderung, welche ein klingendes Instrument in solcher verursacht, die wahre und nächste Ursache des Tons sey.

§. 3. Um zu erfahren, was das vor eine Veränderung der Luft sey, welche das Gehör in Bewegung setzet, wollen wir einen besondern Zufall, woraus der Ton entspringt, betrachten, und untersuchen was vor eine Würkung daher in der Luft entstehet. Laßt uns also auf eine angespannte Saite Achtung geben, welche einen Ton von sich gibt, wenn man sie anschlägt. Es wird aber durch den Anschlag nichts anders als eine zitternde Bewegung hervorgebracht, vermittelst welcher die Saite innerhalb ihren Schranken über den Ruhestand nun disseits her-

hernach jenseits auf das schnellste ausweichet. Bey groben Saiten kan man diese Bewegung gar leicht sehen, und ist gar kein Zweifel, daß solche nicht auch bey den feinern vorgehe, wenn man sie gleich nicht sehen kan. * Wer ferner eine klingende Glocke nur mit der Hand betastet, wird empfinden, daß sie ganz erzittert. Endlich soll gleich aus den Gesetzen der Bewegung gezeigt werden, daß sowohl eine Saite, als eine Glocke vom Schlag weiter nichts erhalten kan, als eine zitternde Bewegung, und dahero folgen wird, daß die Ursach des Tons bloß in der zitternden Bewegung zu suchen sey.

§. 4. Da also die Veränderung der Luft, welche ein zitternder Körper in solcher verursachet, die Empfindung des Tons unmittelbar ausmacht und erreget; so ist nun zu untersuchen, wie die Luft von einem zitternden Körper bewegt wird. Wir sehen aber daß die zitternde Bewegung in der Wiederhohlung aufeinander folgender Vibrationen bestehe. Von allen und jeden diesen Vibrationen wird die Luft,

* Ich habe durch ein grosses zusammengesetztes Vergrößrungsglaß, da ich eine sehr feine angespannte Saite angebracht, so starck erzittern gesehen, daß sie anfänglich nach dem Anschlag verschwunden, biß die Schwingungen allmählich so weit abgenommen, daß ich sie erzittern gesehen. Ein jeder, der ein solches Vergrößrungsglaß hat und damit umzugehen weiß kan mir dieses Experiement nachmachen, und sich davon mit seinen Augen überzeugen.

Lufft, so den zitternden Körper umgiebt, geschlagen und erhält dadurch eben solche Vibrationen, welche sie gleicher Weise auf entferntere Luftheilgen fortpflanzet. Auf diese Art werden dergleichen Schläge und Vibrationen in der ganzen rings umher angränzenden Luft erreget, und die Fortpflanzung der Schläge in der Luft geschieht durch iede Vibration des zitternden Körpers. Hieraus erhellet, daß alle und iede Lufttheilchen auf gleiche Art vermöge der Vibrationen erzittern müssen, als der Körper selbsten, nur mit diesem Unterscheid, daß die Schläge desto kleiner und schwächer werden, ie weiter sie von solchem abstehen, biß endlich in einer allzugrossen Entfernung gar nichts weiter zu vernehmen ist.

§. 5. Aus diesem erhellet, daß ausser den Schlägen, die durch die Lufft fortgepflanzet werden, nichts von dem klingenden Körper auf unsre Ohren kommet, und derhalben diese in der Lufft erregte Schläge, da sie auf das Gehör treffen, nothwendig die Empfindung des Tons verursachen. Die Empfindung aber gehet also vor: In der innern Höhle des Ohrs ist eine ausgespannte Haut, die ihrer Aehnlichkeit wegen, die Trommel oder das tympanum heisset. Diese nimmt die Schläge der Lufft an, und führet solche weiter zu den Nerven des Gehörs fort: Dadurch aber geschiehet es, daß man, indem die Nerven beweget werden, den Ton

 empfin-

empfindet. 3) Der Ton ist also nichts anders als die Vernehmung auf einander folgender Stösse, welche sich in den Theilchen der Lufft, so im Gehöre vorhanden sind, ereignen. Alles also, was geschickt ist dergleichen Schläge in der Lufft zu erregen, das kan auch einen Ton verursachen.

§. 6.

3) Es ist nicht zu leugnen, daß diese Erklärung von der Empfindung des Tons sehr unvollständig sey, wenn man auch gleich sagen wollte, sie sey zu diesem Vorhaben des Herrn Verfassers zureichend genug. Denn man kann sich keinen deutlichen Begriff von der Empfindung des Tons machen, wenn man nicht vorher deutliche Begriffe von den Theilen des Ohrs hat. Es hat aber Herr Euler von dem Haupttheil des Ohrs entweder nichts gesagt, oder das Tympanum mit der ausgespannten nervösen Haut vermenget. Ich will es auf das deutlichste erklären, wie alles zugeht. Das Ohr wird in das innere und äusere eingetheilet. Das äusere bestehet ausser dem, so man davon sehen kan, noch aus dem Ohrengang, welchen die Membrane der Trommel (tympani) schliesset, und vom innern Ohr unterscheidet. Das innere ist aus einer doppelten Höhle zusammen gesetzt. In der erstern und etwas weitern Höhle ist die Trommel, worinn vier Beinlein, die mit ihren Muskeln und Häutgen versehen sind, nemlich das Hämmerlein, der Amboß, der Steg (Stapes) und das zirkelförmige Beinlein, alsdenn zwey Gänge, wovon der weitere und längere einen Theil der härtern Nerve zu dem äusern Muskeln des Kopfs fortführt, und der andere zum Schlund geht, daß so wohl die überflüßigen Feuchtigkeiten aus dem tympano dahin gehen, als auch von der

aus

§. 6. Die Fortpflanzung des Tons durch die Lufft geschiehet nicht in einem Puncte der Zeit, sondern es ist eine gegebene Zeit vonnöthen, in welcher er durch eine gegebene Weite fortgeführet wird. Die Bewegung aber in

aus die Lufft zu dem tympano zufliesen kan: Ausser dem sind noch zwey kleine Löcher, die mit ihren Häutgen bedeckt sind, und gleichsam als zwey kleine Fenster in die innerste Höhle gehen. In der andern oder innersten Höhle ist der Labyrinth, welcher aus drey Theilen oder kleinern Höhlen zusammengesetzt. Die erste heiset der Vorsaal des Labyrinths. Die andere hat drey kleine Gänge in Form eines Halbzirkels, und die dritte einen Spiralgang, in Gestalt einer Schnecke, daher sie auch die Schnecke heist. In dieser Höhle des Labyrinths ist die innere Luft eingeschlossen, und der weichere Theil der Hörnerven auf einer beinichten Fläche in einer dünnen Haut ausgespannt, und diese nervöse Membrana ist der Haupttheil des Gehörs. Wenn nun eine zitternde Bewegung der Lufft auf das Ohr trifft, so wird solche durch das äusere Ohr gesammlet, in den Ohrengang gebracht, und das tympanum bewegt, nach Verhältniß der zitternden Lufft, diese Bewegung des tympani aber ferner vermittelst der Beinlein durch die Fensterlein zum Labyrinth, und die daselbst ausgespannte nervöse Haut fortgeführt, und endlich durch die nervösen Fäserlein zum Gehirn fortgepflanzt, da denn diese daselbst zurückprallende Bewegung die Empfindung verursacht, die wir Ton nennen, und ist leicht zu begreiffen, daß diese zurückprallende Bewegung mit der zitternden Bewegung der Septe, so den Ton hervorbringt, in einer geometrischen Proportion stehe.

welcher der Ton fortschreitet, ist einander gleich, und hänget weder von der Gewalt des Tons noch von desselben Beschaffenheit ab. Es gehet aber ein ieder Ton, wie aus den Versuchen klar ist, in einer Secundminute eine Weite von Tausend und hundert Rheinländischen Schuhen, in zwey Secundminuten 2200, in drey Secund 3300. u. s. w. fort, und läßt sich solches auch aus der Natur der Lufft und der Schläge, in der Theorie ausrechnen. 4) Wir nehmen auch

4) Es wäre sehr nützlich gewesen, wenn der Herr Verfasser diese Ausrechnung beygefügt hätte, denn zur Zeit ist es noch nicht deutlich ausgemacht, wie weit der Ton in einer Secunde fortschreitet. Lana sagt 150 Pariser Ruthen: Derham 1142 Schuh, und hier werden 1100 Rheinländische Schuhe angegeben, wer hat nun recht? Gesetzt aber der Ton geht in einer Secunde 1100 Rheinländische Schuhe fort, so kan man doch nicht so schlechterdings mit dem Herrn Verfasser fortzählen, daß er in zwey Secundminuten 2200 und in drey 3300, u. s. w. fortschreitet, denn es würde sonsten folgen, daß der Ton in einer Minute 3 Meilen fortgienge, da aber dieses nicht, und der Herr Verfasser zu Ende des §. 4 selbsten gar wohl angemerket, daß die Schläge der Lufft, die den Ton verursachen, um so viel schwächer sind, ie weiter solche von dem zitternden Körper abstehen, so folgt wiederum daß die schwächern Vibrationen nicht so weit fortschreiten, als die stärckern, denn es wäre sonsten keine Ursach vorhanden, warum die Vibrationen nicht immer weiter gehen sollten. Es lehret auch solches die Erfahrung. Denn einen starken Ton höret man weiter, als einen schwächern.

auch diese Fortschreitung der Töne täglich wahr. Denn wenn wir von einem Stück, so loßgebrennet wird, entfernet sind, so vernehmen wir das Krachen erst hernach, wenn wir das Feuer schon vorhero gesehen, da doch die nahe dabey stehenden beydes zugleich empfinden. Um gleicher Ursache willen wird nach dem Blitz erst der Donner gehöret, und wo ein Echo ist, folgen erst nach dem schreyen die Wiederhohlungen der Worte.

§. 7. Was also die kleinesten Theile der Lufft dergestalt bewegen kan, daß sie die zitternde Bewegung annehmen, das wird auch einen Ton verursachen. Dieses zu bewerkstelligen sind nicht nur die harten Körper tüchtig, sondern es giebt noch zwey andere Arten, Töne hervor zu bringen, weswegen auch dreyerley Gattungen von Tonen entstehen, wenn man auf die Ursach siehet. Die erste Gattung der Töne ist die, so von einem zitternden Körper entspringt, dergleichen die Töne der Seyten und der Glocken sind. Die andere Gattung begreift diejenigen in sich, die von einer sehr hefftig zusammengepreßten Lufft, die sich auf das schnellste wieder herstellet, entstehen, wie der Knall der Flinten, Stücke, des Donners und einer Ruthe, welche auf das geschwindeste durch die Luft geschwungen wird. Zur dritten werden die Töne der Blasinstrumente gerechnet, z. E. der Pfeifen, der Flöten u. s. f. Daß die Ursach dieser Töne, nicht von der zitternden Bewegung der Materie,

aus welcher die Flöten bestehen, herkomme, soll unten bewiesen werden.

§. 8. Von der ersten Gattung kommen sonderlich die angespannten Seyten in Betrachtung, sie mögen aus Metall, oder den Gedärmen der Thiere verfertiget seyn; Diese werden entweder durch den Schlag oder durch den Strich zum klingen gebracht. Geschlagen werden sie bey den Clavicymbeln, Cythern und andern dergleichen Instrumenten; Gestrichen aber bey den Violinen, vermittelst angespannter Pferdehaare, die mit Kolophon geschmieret worden. 5) Auf beyderley Art werden die Seyten in zitternde Bewegung gesetzt, nemlich aus der Ruhe und ihrer natürlichen Lage gebracht, worauf sie sich bemühen ihre natürliche Lage herzustellen, und würklich in einer geschwinden Bewegung dahin eilen. Sie können aber die erstaunliche Geschwindigkeit, in welche sie sind gesetzt worden, nicht gleich verlieren, wenn sie dahin gekommen, und also auch nicht daselbst ruhen.

5) Was der Herr Verfasser sagen will mit den Worten: atteruntur vero in Panduris & Violinis, kan ich nicht verstehen. Denn Violini ist kein Lateinisches Wort, es müste denn aus dem deutschen Violinen gemacht seyn. Alsdenn aber weiß ich nicht was Pandura bedeuten soll; denn solches heiset schon eine Violin oder Geige. Pandura kan vielweniger das bekannte Instrument der Cosaken bedeuten, welches wir Pandur nennen, weil solches nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern wie die Laute durch Anschlagen der Finger gespielt wird.

ruhen. Sie müssen also drüber hinaus laufen und auf gleiche Art zurücke kehren; Und diese Bewegungen hin und her dauren so lange, biß sie wegen des Widerstands gänzlich verschwinden.

§. 9. Man kan nach den Gesetzen der Bewegung ausrechnen, wie viel dergleichen Bewegungen, eine durch den Schlag, oder auf iede andere Art zitternd gemachte Seyte in einer gegebenen Zeit zu Ende bringet, wenn man die Länge der Seyte, ihre Schwere und die Krafft, so die Seyte anspannet, bemerket. Es muß aber nicht die ganze Länge und Schwehre der Seyte, sondern nur derjenige Theil genommen werden, welcher zittert und den Ton von sich gibt, und mit zwey Stegen von der ganzen Seyten pflegt unterschieden zu werden. Durch diese wird verhindert, daß nicht die ganze Seyte erzittert, sondern nur so viel davon, als beliebt. Die anspannende Krafft der Seyte zu wissen, ist es am besten, das eine Ende der Seyte zu bevestigen und an das andere ein Gewicht zu hängen, so die anspannende Krafft vorstellt. Es sey die Länge der klingenden Seyte a tausend Theilgen eines rheinländischen Schuhes, und das angehängte Gewicht verhalte sich zur Schwehre der Seyte, wie n zu 1, so wird die Zahl der Vibrationen, so diese Seyte in einer Secundminute zu Ende bringt, diese seyn: $\frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166 \cdot n}{a}}$ allwo 113 : 355 die Verhältnis

des Diameters zur Peripherie des Cirkels ist und 3166 Scrupel geben, die Länge eines Pendels, so alle Secunden vibrirt. 6)

§. 10.

6) Unsere musikalischen Herren Practici müssen dergleichen mathematische Kleinigkeiten nicht vor grosse Dinge ansehen. Wer nur ein bißgen Gedult und etwas rechnen gelernet hat, welches ja billich in allen Trivialschulen geschehen muß der kan sich gar leicht darein finden. Der Herr Verfasser hat die Gründe nicht angegeben, warum eine Seyte, bey welcher die Länge, Schwehre und die anspannende Krafft bestimmt sind, eben so viel und nicht mehr zitternde Bewegungen zu Ende bringen müsse, und wie solches aus der Verhältnis des Diameters zur Peripherie des Zirkels und der gegebenen Länge eines Pendels so alle Secunden vibrirt zu finden sey, und ich kan es noch viel weniger in den Anmerkungen nach der Strenge beweisen, so gern ich auch will. Die Sache hat seine Richtigkeit, und wer sich nicht selbst überzeugen kan, muß es derweil glauben. Unterdessen will ich eine Regel geben, nach welcher man alle Exempel selbsten rechnen und finden kan, wie viel Vibrationen eine iede gegebene Seyte zu Ende bringt in einer Secunde. 1) Man dividire das angehängte Gewicht so die Seyte anspannet, durch die Schwere der Seyte. 2) Man multiplicire die gefundene Zahl durch die Länge eines Pendels dessen Vibrationen Secunden sind, das ist durch drey Schuhe, einen Zoll, 6. Gran, und 6 Scrupel, oder 3166. Scrupel. 3) Man dividire das Product durch die Länge der Seyte. 4) Aus dem gefundenen Quotienten ziehe man die Quadratwurzel aus. 5) Die gefundene Quadratwurzel multiplicire man

durch

§. 10. Die Zeit, in welcher diese Bewegungen hin und her dauren, ist einander gleich, oder sie werden in gleich grosser Zeit zu Ende gebracht, und ändert ihre Gröse diese Regel nicht, es wäre denn, daß man die Seyte allzu hefftig anschläget, da denn die Vibrationen im Anfange etwas geschwinder sind. Es verhält sich mit den Seyten eben so, wie mit den Pendeln, deren Bewegungen hin und her, wenn sie auch ganz schwach sind, der Zeit nach alle einander gleich. Um die im vorhergehenden Paragrapho gegebene Regel mit einem Exempel zu erläutern, habe ich eine Seyte genommen, deren Länge 1510 tausend theil eines rheinländischen Schuhes war, und $6\frac{1}{5}$ Gr. gewogen. Diese habe ich angespannt mit einem Gewichte von 6 Pfunden, oder 46080 Gran. Wenn man dieses mit dem im vorhergehenden Abschnitt zusammen hält so wird seyn $a = 1510$ und $n = 46080 : 6\frac{1}{5} = 7432$. Es wird derohalben die Zahl der Vibrationen, so in einer Secundminute zu Ende gebracht werden, diese seyn: $\frac{355}{113}\sqrt{\frac{2166 \cdot 7432}{1510}}$ das ist 392. Ich habe gefunden, daß dieser Ton mit demjenigen überein kommt, der auf dem Instrument mit a bezeichnet wird. 7)

durch die Peripherie des Zirkels 355, und dividire das Produckt durch den Diameter desselben 113, so hat man die Zahl der Vibrationen gefunden, die eine gegebene Seyte in einer Secundminute zu Ende bringt.

7) Damit diejenigen, so dergleichen Rechnungen nicht

§. 11. Wenn mehr angespannte Seyten vorhanden sind, so kan die Verhältniß, so die Vibrationen derselben untereinander haben, leicht bestimmt werden: und ist bey ieder Seyte die Anzahl der Vibrationen in einer gegebenen Zeit, wie $V\frac{n}{a}$ das ist: **Wie die Quadratwurzel aus der anspannenden Krafft, welche durch die Schwere der Seyte, und derselben**

nicht in der Uebung haben, sich desto leichter darein finden möchten, so will das gegebene Exempel nach der Auflösung in der vorhergehenden Anmerkung durchgehen. 1) Die anspannende Kraft oder das angehängte Gewicht ist 6 Pfund. Ein Pfund hat 32 Loth, ein Loth 4 Drachme, das ist 128 Drachm. ein Drachma 3 Scrupel sind 384 Scrupel, ein Scrupel 20 Gran und also das Pfund 7680 Gran, und machen also 6 Pfund 46080 Gran aus. Dieses angehängte Gewicht wird durch die Schwehre der Seyte, nemlich $6\frac{1}{5}$ Gran dividirt, und das Product wird seyn 7432. Der Bruch $\frac{8}{31}$ so übrig bleibet stellt in Decimal-Brüchen 258064 vor. 2) Wenn nun die gefundene Zahl 7432, 258064 mit der Länge des Pendels 3166 multiplicirt wird, kommt heraus 2353, 0529030624. 3) Wenn man dieses Product durch die Länge der Seyte dividirt, nemlich 1 Schuh 5 Zoll 1 Gran 0 Scrupel, oder 1510 Scrupel, so kommt zum Quotienten 15583, 131809. wovon die sechs letzten Zahlen nur Decimalbrüche sind, und nur die fünf vorhergehenden ganze. 4) Ziehet man nun aus diesen Quotientien die Quadratwurzel aus, so ist die näch-

selben Länge getheilet worden. Wenn also die Seyten einerley Länge haben, so werden sich die Zahlen der Vibrationen, die zu einer und derselben Zeit entsprungen, verhalten, wie die Quadratwurzeln aus den angehängten Gewichten, durch die Schwehren der Seyten getheilet. Sind die Seyten am Gewichte und der Länge einander gleich, so werden die Vibrationen sich verhalten, wie die Quadratwurzeln aus den angehängten Gewichten.

Wenn

nächste 124, 833415. 5) Endlich multiplicirt man dieses mit der Peripherie des Zirkels 355, thut 44315, 507325. dieses dividirt mit dem Diameter 113, giebt die Zahl der Vibrationen in einer Secundminute. 392, 172631. Herr Euler hat also nur die ganzen genommen, 392, und den Decimalbruch $\frac{172631}{1000000}$ weggelassen, welches am Ende wohl geschehen kan, nicht aber in der Rechnung selbsten, wie mancher denken möchte. Denn hätte man gleich anfangs den Bruch $\frac{8}{31}$ weggelassen, und nicht in Decimalbrüche verwandelt, so wäre statt 392, nur 389 herausgekommen, da hingegen 392 die allernächste Zahl im Ganzen ist. Nach diesem Exempel kan nun ein ieder so viel Versuche anstellen als er will.

7) Der berühmte Herr Verfasser hätte noch mehr dergleichen allgemeine Sätze beybringen können, ob gleich nicht zu leugnen, daß solche in den von ihm angeführten Sätzen schon stecken. Wir haben dreyerley Dinge. Die anspannende Krafft, die Länge der Seyte, und die Schwehre derselben. „Wenn bey allen drey Dingen in zwey klingenden„ Seyten, die Gleichheit vorhanden, so müssen auch„ „die

Wenn die angehängten Gewichte einander gleich, und die Septen nur der Länge nach unterschieden sind, so verhalten sich die Zahlen der Vibrationen hinwiederum, wie die **Quadratwurzeln aus der Länge mit der Schwehre multiplicirt**, das ist: **wie die Längen der Septen**, weil die Gewichte den Längen proportional sind. §. 12.

„die Vibrationen einander gleich, und die Töne „Unisoni seyn.„ Dieses ist sehr leicht zu begreifen. „2) Wenn bey zwey klingenden Septen, die an„spannende Kraft, die Länge und die Schwere ver„schieden, so verhalten sich die Vibrationen, wie „die Quadratwurzeln der anspannenden Kräffte „durch die Schwehren und Längen der Septen „dividirt. 3) Wenn die anspannenden Kräfte „und Längen der Septen beyderseits gleich sind, so „verhalten sich die Vibrationen, wie die Quadrat„wurzeln aus den Schwehren der Septen. 4) „Wenn die anspannenden Kräfte gleich sind, die „Schwehren und Längen der Septen aber verschie„den, so ist das Verhältniß der Töne, oder der Vi„brationen, wie die Längen der Septen durch der„selben Schwehren multiplicirt. 5) Wenn die „Septen gleich schwer sind, die angehängten Ge„wichte und Längen aber verschieden, so verhalten „sich die Vibrationen, wie die Quadratwurzeln aus „den angehängten Gewichten durch die Längen der „Septen getheilt.„ Wer Lust hat, kan nun gar leicht alle Regeln sich selbsten mit Exempeln bestätigen, auch noch andere Wahrheiten heraus ziehen, die nützlich seyn werden, z. E. aus den gegebenen anspannenden Kräften der Septen, es mögen so viel seyn, als solche wollen, nebst den Schwehren und Längen derselben zu finden, was die Vibrationen vor eine Harmonie machen. Dieses ist

was

§. 12. Von der Langsamkeit und Geschwindigkeit der Vibrationen kömmt der Unterscheid der hohen und tieffen Töne her, und ieweniger Vibrationen zu gleicher Zeit die Nerven des Gehörs rühren, ie einen tiefern Ton nennen wir solches: ie mehr Vibrationen aber zu eben der Zeit empfunden werden, ie höher ist der Ton. Diese Wahrheit ist aus der Erfahrung selbsten klar; Denn wenn man nach und nach an eben dieselbe Seyte allerhand Gewichte hänget, so entstehen höhere Töne, ie grösser die Gewichte sind, um so viel tiefere aber, ie kleiner die Gewichte sind. Aus dem vorhergehenden aber ist gewiß, daß die grössern Gewichte auch geschwindere Vibrationen hervorbringen. Da also in der Music hauptsächlich auf den Unterscheid der Höhe und Tiefe der Töne gesehen wird, so werden wir die Töne selbsten nach der Zahl der Vibrationen, die sie in einer gewissen Zeit zu Ende bringen, messen, oder die Töne, als Grössen betrachten, deren Maaß die Zahlen der in einer bestimmten Zeit vollendeten Vibrationen geben.

§. 13.

was leichtes. Zur Uebung will ich den Liebhabern eine Aufgabe hieher setzen, die schon mehr Nachdenken erfordert, nemlich: „Aus den anspannenden „Kräften und den Schwehren der Seyten eines „gegebenen Intervalls, die Verhältniß der Längen „zu bestimmen, und so fort aus zwey gegebenen „Dingen, die zur Erzeugung der Vibrationen gehö„ren das dritte zu finden.

§. 13. Gleichwie sich aber unsere Sinnen weder allzugrosse noch allzu kleine Dinge deutlich vorstellen konnen: So muß auch in den Tonen das Mittel gehalten werden; wie denn alle vernehmlichen Tone gewisse Gränzen haben: Ueberschreitet man aber solche, so werden die Tone wegen ihrer ungemeinen Tiefe oder Höhe das Gehör nicht mehr deutlich rühren. Diese Gränzen können einiger massen bestimmt werden. Denn da man gefunden, daß der Ton a 392 Vibrationen in einer Secundminute schlägt, so muß der Ton C unterdessen 118 und der Ton $\overline{\overline{\overline{c}}}$ 1888 zu Ende bringen. 8) Setzet man nun voraus, daß die Tone noch zwey Octa-

8) Von den angegebenen Zahlen der Vibrationen der Tone c, a u. $\overline{\overline{\overline{c}}}$, da Herr Euler den Ton C 118, dem Ton a 392 und dem Ton $\overline{\overline{\overline{c}}}$ 1888 Vibrationen zugeeignet, müssen entweder die beyden äusersten oder die mittlere Zahl nothwendig unrichtig seyn. Denn die Verhältnisse der zitternden Bewegungen oder Vibrationen sind denen Verhältnissen der Intervallen gleich. Wenn also ein Ton, der sich gegen einen andern wie 2 zu 1 verhält, z. E. C: c, 50mal zittert, hier C, so muß der andere Ton c in eben der Zeit 100 mal zittern. Dieses trifft bey den äusersten Zahlen hier ein. Denn C verhält sich zu $\overline{\overline{\overline{c}}}$ wie 1: 16 = 118: 1888, alsdenn aber sind die Vibrationen des

Octaven höher und tiefer kaum können vernommen werden; so hat man die äusersten Töne, so noch empfindlich sind, und deutlich ins Gehöre fallen, in den Zahlen 30 und 7520 ausgedruckt, 9) welches Intervall weit genug ist, und eine erstaunliche Veränderung der Töne zuläs-

---

des Tons a um $1\frac{1}{3}$ zu klein angegeben. Denn C : a = 3 : 10, und also müsten sich auch die Vibrationen der Töne C und a verhalten wie 118 : $393\frac{1}{3}$ = 3 : 10. Da aber die mittlere Zahl 392, durch die Rechnung, wie wir gesehen, richtig gefunden worden, so werden die beyden äusern nach solcher wohl also zu ändern seyn: C : a = 3 : 10, und also die Vibrationen wie $117\frac{6}{10}$: 392. Vor den Ton $\bar{\bar{\bar{c}}}$ aber werden $1881\frac{3}{5}$ Vibrationen in eben der Zeit kommen. Denn a : $\bar{\bar{\bar{c}}}$ = 5 : 24 = 392 : $1881\frac{3}{5}$ und also muß auch seyn: $117\frac{6}{10}$: $1881\frac{3}{5}$ = 5880 : 94080 = 1 : 16. Die Töne stehen derowegen in dieser Ordnung C : a : $\bar{\bar{\bar{c}}}$ = $117\frac{6}{10}$: 392 : $1881\frac{3}{5}$, nicht aber 118 : 392 : 1888.

9) Diese Zahlen sind wiederum falsch bestimmt. Denn Herr Euler sagt, es sey ein Intervall von 8 Octaven, deren Verhältniß wie 1 zu 256 ist. Denn das Verhältniß einer Octave ist 1 : 2, von zwey Octaven aber 1 : 4. von drey 1 : 8. von vier 1 : 16 und so fort, biß 8 Octaven voll sind. Dieses Verhältniß muß so genau und richtig seyn, bey den Octaven, daß man auch in der Tempera-

tur

zulässet, indem es acht Intervallen, die Octaven heissen, in sich hält. 10).

§. 14.

---

der nicht einmal was davon abnehmen darf. Herr Eulers Verhältniß von 8 Octaven ist viel zu klein. Denn 30 : 7520 $<$ 1 : 256. Sie ist nicht einmal richtig nach seinem eigenen, obgleich falsch bestimmten Vibrationen der Töne C und $\overline{\overline{\overline{c}}}$ Denn wenn C 118, und $\overline{\overline{\overline{c}}}$ 1888 Vibrationen geben, so müssen zwey Octaven tiefer als C und zwey Octaven höher als $\overline{\overline{\overline{c}}}$ sich verhalten, wie $29\frac{1}{2}$ 7552 = 1 : 256. Sind aber die Zahlen 390 des Tons a richtig, so werden statt 30 : 7520 vielmehr zu setzen seyn. $29\frac{2}{5}$: $7526\frac{2}{5}$ = 1 : 256.

10) Die Voraussetzung daß man ein Intervall von 8 Octaven noch vernehmen könne, widerspricht die Erfahrung, wenn vernehmen so viel heist, als ein musikalisches Intervall deutlich unterscheiden. Es werden zu unsern Zeiten bey der Musik auf das allerhöchste nur 6 Octaven gebraucht, nemlich bey Violin-Concerten, die sich biß ins vier gestrichene c verklettern, und dabey ein Baß mit einer Contraoctave gespielt wird, und weiter kan man auch nicht gehen, wenn man nicht die von der Natur gesetzte Gränzen vorsetzlich überschreiten will. Ja es klingt schon schlecht genug, wenn die Violin innerhalb dem drey und vier gestrichenen c sich hören läßt, und der Baß allein in der Contraoctave darzu Gesellschaft leistet, wovon man sich gar leicht überzeigen kan. Was wirds nun erst seyn, wenn man noch eine Octave höher und auch eine tiefer gehen wird? Ich schliesse die Ohren zu. Der Herr Verfasser

§. 14. Nachdem Unterscheid der hohen und tiefen Tone ist auch von der Stärke und Schwäche des Tones etwas zu gedenken. Die Stärke des Tones ist nach dem Stande des Zuhörers verschieden, und ie weiter man davon weg ist, ie schwächer vernimmt man solchen, indem die Fortpflanzung der Stösse, so wie die Strahlen des Lichts, durch die Lufft immer schwächer wird. Die Ursach dieses Abnehmens ist, weil in einem grössern Abstande der

G Ton

---

fasser hat also nichts grosses gethan, da er den Umfang der Töne in der Musik um zwey Octaven erweitern wollen. Alle Musikgelehrte hätten dieses vor ihm thun können, wenn sie nicht von der Unmöglichkeit wären versichert gewesen, und die Instrumentmacher hätten dergleichen ohnfehlbar zu Stande zu bringen gesucht, wenn die Natur selbsten sie nicht abgehalten hätte. Ich habe noch kein Clavier von 6 Octaven gesehen, will geschweigen daß es möglich seyn sollte, eins von 8 Octaven zu verfertigen. Vielleicht errathe ich, was Herr Eulern verführet hat. Der grosse Untersatz bey den Orgeln von 32 Fuß, und die Octave von 2 Fuß machen ein Intervall von 8 Octaven aus. Was will ich also reden, da die Erfahrung schon Herr Eulers Gränzen der musikalischen Tone beweiset. Ja das ist ganz eine andere Sache. Man braucht diese Stimmen nur zur Verstärkung und niemals allein. Man spiele doch den grossen Untersatz von 32 Fuß mit der Octave von 2 Fuß, dort in der tiefsten, und hier in der höchsten Octave zusammen so wird die Erfahrung wieder ein anders lehren. So bald man aber andere Register darzu ziehet, sogleich fällt auch die Undeutlichkeit hinweg.

Ton sich auch in einem grössern Raume ausbreitet: nemlich in einem doppelten Abstande ist der Raum, da der Ton vernommen wird, um viermal grösser als in einem einfachen Abstande. Derowegen da die Summe aller Stösse daselbst eben so groß ist, als hier, so folgt, daß der Ton in einer doppelten Distanz um viermal schwächer seyn müsse. Eben so muß in einer dreyfachen Distanz der Ton um neunmal schwächer seyn, und so weiter dergestalt, daß die Stärke des Tons in einer verdoppelten Verhältniß abnimmt. 11)

§. 15.

11) Das verdoppelte Verhältniß heist hier so viel als das Verhältniß des Quadrats gegen ihre Wurzel. Z. E. in einem vierfachen Abstand ist der Ton 16 mal schwächer, als in einem einfachen. Der Abstand stellt also die Wurzel vor, und das Abnehmen des Tons das Quadrat der Wurzel. Allein dieses ist nicht der Wahrheit gemäß. Der Herr Verfasser sagt: „in einem doppelten Abstande ist der Raum, da der Ton vernommen wird um viermal grösser, als in einem „einfachen Abstande.„ Ich will beweisen daß der Raum in einem doppelten Abstande acht mal grösser ist als in einem einfachen. Wenn die Fortschreitung des Tons nichts aufhält, so wird in der Peripherie des Cirkels, wenn in allen Punkten derselben Ohren sind, der Ton zu gleicher Zeit, der aus dem Mittelpunct ausfliesset, vernommen werden. Wir wissen aber aus der Erfahrung, daß der Ton nicht nur in einer geraden Linie auf einer Fläche, sondern auch über sich und unter sich eben so geschwind in gleicher Zeit sich aus-

§. 15. Dieses verhält sich nur also, wenn sich der Ton gegen alle Gegenden gleich ausbreitet. Wenn aber solche Umstände vorhanden, daß der Ton gegen einen Ort mehr fortgetrieben wird, als gegen einen andern, so wird man ihn auch daselbst stärker vernehmen, als nach der Regel geschehen sollte. Wenn iemand durch eine Rohre schreyt, so wird der, so das Ohr an das andere Ende hält, beynahe den Ton so stark vernehmen, als aus dem Munde des

ausbreitet, und also in der Luft eine Kugel, auf der Erdfläche aber eine halbe Kugel beschreibt, weil die Vibrationen nicht unter sich gehen können. Daß dieses nichts eingebildetes sondern würklich in der Natur also sey, kan sich ein ieder gar leicht überzeigen. Man gebe in dem Mittelpunkt eines Zirkels einen Ton an, so wird man ihn nicht nur in allen Punkten der Peripherie zu gleicher Zeit vernehmen, weil der Ton sich gegen alle Gegenden in gleicher Zeit gleich weit ausbreitet, wenn ihn nichts hindert, und weil keine Ursach vorhanden, warum die Luft, so an der Seyte im Mittelpunkt anliegt und die Vibrationen von der Seyte mitgetheilt bekommt, solche nicht eben so geschwind zu einem Punct der Peripherie als zu dem andern forttragen solte; sondern der Ton muß ferner in der Höhe des halben Diameters des Zirkels zu eben der Zeit zu hören seyn, als in einem Puncte der Peripherie, und zwar in allen möglichen Lagen des halben Diameters. Denn der Ton breitet sich in gleicher Zeit gleich weit gegen alle mögliche Gegenden aus. Wenn dieses geschiehet, welches geschehen muß, wenn nichts im Wege stehet,

schreyenden selbsten. Eben so ist es mit den Trompeten, da der Ton vielmehr in diejenige Gegend fortgetrieben wird, wohin sie gerichtet ist, als in eine andere, und derowegen auch dort stärker ist. Denn die Tone werden wie die Strahlen des Lichts von einer glatten und harten Fläche zurücke geschickt, wodurch die klingenden Strahlen, welche man nach Art der leuchtenden so nennen mag, gebrochen werden, und es also geschehen kan, daß mehrere in einem Orte zusammen kommen.

§. 16.

het, so setzet der Ton mit seinen Vibrationen auf der Erdfläche eine halbe Luftkugel in gleiche zitternde Bewegungen, indem die zurückprallenden Tonstrahlen von der Erdfläche dieser Wahrheit nichts schaden. Wenn man den Abstand vom Ton vor den halben Diameter eines Zirkels annimmt, so kan man den Innhalt dieser halben Luftkugel ausrechnen. Es sey der einfache Abstand 1 Ruthe 2 Schuh, so ist der Innhalt 3 Cubicruthen 617 Cubic-Schuh 280 Cubic-Zoll. Es sey der doppelte Abstand 2 Ruthen 4 Schuh so ist der Innhalt 28 Cubicruthen 938 Cubic Schuh 240 Cubiczoll. Es steckt also der Raum, den die Vibrationen in einer gegebenen Zeit bey dem einfachen Abstand erfüllen, achtmal in dem Raum den die Vibrationen in dem doppelten Abstande in noch ein 1 so viel Zeit erfüllen. Denn 3.617280 ist in 28.938240 achtmal enthalten. Es ist also der Raum in einem doppelten Abstande, da der Ton vernommen wird, achtmal grösser als in einem einfachen, und nicht viermal, wie Herr Euler angegeben. Eben so muß in einem dreyfachen Abstande

§. 16. Da eine angeschlagene Seyte durch jede Vibration die Schläge in der Lufft fortpflanzet, so muß nothwendig die Bewegung immer abnehmen, und also der Ton schwächer werden. Man nimmt dieses auch bey den zitternden Seyten wahr. Denn im Anfange ist der Ton am stärksten, hernach wird er immer schwächer, biß er endlich gar aufhöret. Unterdessen bleiben die Vibrationen doch der Zeit nach einander gleich, und der Ton nichts destoweniger gleich hoch oder gleich tief. Im Anfange

de der Ton sieben und zwanzig mal schwächer seyn, und in einem vierfachen vier und sechzig mal u. s. fort. Der gelehrte Herr Euler hat es darinn versehen, daß er die Ausbreitung der Vibrationen nach dem Flächenmaaß ausgerechnet, als da die Fläche eines Zirkels, wenn der halbe Diameter z. E. 1, 2 ist, und also die Fläche 4, 5216, freylich in der Fläche, dessen halber Diameter 2, 4 und also noch einmal so groß ist, nemlich in 18, 0864 viermal steckt. Allein aus den täglichen Erfahrungen, daß der Ton sich in alle mögliche Gegenden, vor und hinter sich, um und neben sich, ober und unter sich ausbreitet, wäre leicht zu schliesen gewesen, daß solches nach Cubicmaaß auszurechnen sey. Aus eben dieser Ursach verhält sich der Raum zweyer Orgelpfeifen wie sich die Würfel verhalten deren Wurzeln Zahlen des Verhältnisses ihres Intervalls sind. Z. E. Es sind zwey Orgelpfeifen deren Bleche unten an den Lippen sich der Länge und Breite nach wie 2 zu 1 verhalten, und also eine Octave zusammen ausmachen. Wenn man dieser zwey Pfeifen Innhalt ausmißt, nemlich die innere Höhle,

hänget diese Stärke bey einer und derselben Seyte von der anschlagenden Krafft ab, dergestalt daß um ein so viel stärkerer Ton entstehet, ie grösser die Krafft ist. Wenn aber anfangs das Anschlagen allzu stark ist, und die Seyte aus ihrer natürlichen Lage allzuweit getrieben wird, so ist der Ton höher als hernach; und da die Vibrationen einen grössern Raum einnehmen, so pflanzen sie auch auf die Lufft keine regelmäßige Vibrationen fort, wodurch die Töne unangenehmer und undeutlicher werden.

§. 17. Dieses geschiehet hauptsächlich, wenn die Saite allzuschlaff und nicht genug angespannet ist, denn da werden die Ausweichungen der Vibrationen grösser, und der Ton wird weder gleich noch angenehm. Um also die Töne gleich und angenehm zu machen muß man die Saiten anspannen so viel als es möglich ist, und so viel Gewichte anhängen, daß sie nur nicht zerreissen. Die Stärke der Saiten, die aus einerley Materie gemacht sind, ist der Dicke proportional; derowegen die Gewichte, so die Saiten bis zum Zerreissen anspannen, wie die Dicken der Saiten sind. Es sind aber die Dicken der Saiten ihrer eigenen Schwere durch die

Höhle, oder den Raum, den die Lufft inwendig einnimmt, so wird man finden, daß der Raum der kleinern Pfeifen sich zum Raum der Grössern wie 1 zu 8 verhält, bey zwey Pfeifen, die Quinten klingen, deren Verhältniß 3: 2 verhält sich der kleinere Raum zum Grössern wie 8 zu 27;

die Längen getheilt, proportional, weswegen die anspannenden Gewichte mit den Schweren der Saiten in einer geraden und mit den Längen in einer umgekehrten Verhältniß stehen müssen. Das ist, wenn man setzt die Schwere der Saite sey q die Länge a und das anspannende Gewicht p, so muß p wie $\frac{q}{a}$ oder $\frac{ap}{q}$ muß von einerley Grösse beständig seyn. 12)

12) Daß sich die Stärke der Saiten wie die Dicke verhalte, ist leicht zu begreifen. Denn ie dicker die Saiten sind, ie stärker sind sie, und ie mehr kan man Gewichte daran hängen. Es sey die Dicke einer Saite 1 Zoll, welche 12 Pfund anziehen ohne solche zu zerreissen, 13 Pfund aber zerreissen, so wird man an eine Saite, 2 Zoll dick, 24 Pfund anhängen können ohne solche zu zerreissen und 26 Pfund werden solche zerreissen, wenn die Saiten von einerley Materie und Länge sind. Derowegen ist die Stärke der Saiten der Dicke proportional. Daß aber die Dicken der Saiten ihrer Schwehre durch die Länge getheilt proportional sind, ist den Anfängern nicht so leicht zu begreifen. Weil die Saiten in der That kleine Cylinder sind, so sind ihre Dicken derselben Durchmesser, und die Schweren machen derselben körperlichen Innhalt aus. Wer nun das a b c der Mathematik weiß, der weiß auch daß die Durchmesser der Cylinder dem körperlichen Innhalt durch die Höhe getheilt proportional sind. Da nun aber die Saiten Cylinder sind, so ist es einerley, ob ich sage: die Diametri der Cylinder sind dem körperlichen Innhalt durch die Höhe getheilt proportional, oder, die Dicken der Saiten sind ih-

§. 18. Daß aber die Tone gleich stark werden, muß man auser der Länge der Saite und der anspannenden Kraft auch auf die anschlagende Kraft Acht geben. Es wäre auch wohl der Ort zu betrachten, an welchem die Saite angeschlagen wird, wenn wir aber setzen, daß alle Saiten in der Mitte angeschlagen werden, oder welches auf eins hinaus läuft, an ähnlichen Orten, so ist diese Bedingung nicht mit in die Rechnung zu bringen. Hierdurch kommt es, daß der Ton um so viel stärker wird, je grösser die anschlagende Kraft ist. Man pfleget aber fast alle musikalische Instrumenten so zu ma-

rer Schwere durch die Länge getheilt proportional. Denn die Saiten sind, wie gesagt, den Cylindern gleich, und die Schwere dem körperlichen Innhalt, die Dicke dem Durchmesser, und die Länge der Höhe. Es verhalten sich aber durchgehends die Schweren der Cylinder von gleicher Materie durch die Höhe getheilt zu ihren Diametern, wie die Quadrate der Diameter, und also auch umgekehrt, die Diameter der Cylinder verhalten sich zu den Schweren durch die Höhe getheilt, wie derselben Quadrate, das ist, wenn die Dicken zweyer Saiten sich verhalten wie 1 zu 2, so müssen sich derselben Schweren durch ihre Längen getheilt wie 1 zu 4 verhalten; verhalten sich die Dicken, wie 1 zu 3 so sind die Schweren durch die Längen getheilt wie 1 zu 9. Verhalten sich die Dicken wie 2 zu 3, so sind die Schweren wie 4 zu 9, wenn sie zuvor durch die Länge getheilt worden. Verhalten sich die Dicken wie 3 zu 4 so verhalten sich die

machen, daß alle Saiten gleich angeschlagen werden, derowegen wir setzen wollen, daß die anschlagende Kraft beständig gleich groß sey. Die Stärke des Tons hängt ferner von der Geschwindigkeit ab, nach welcher die Lufttheilchen durch iede Vibration der Saite auf das Gehör treffen, und diese ist nach der grösten Geschwindigkeit der Saite zu beurtheilen. Es ist aber diese Geschwindigkeit der Quadratwurzel aus der anspannenden Kraft durch die Länge der Saite getheilt, gleich. Daß also die Töne gleich werden, ist nöthig daß sich die anspannende Kraft wie die Länge der Saite verhalte.

§. 19. Wenn also die vorigen Buchstaben

die Schweren durch die Länge getheilt wie 9 zu 16, und so weiter. Das übrige in diesem Abschnitt ist leicht zu verstehen. Es sey nemlich die Schwere der Saite q gleich 8 und die Länge gleich 2, so ist $\frac{q}{a} = \frac{8}{2} = 4 = p$. und $\frac{ap}{q} = \frac{2 \cdot 4}{8} = \frac{8}{8}$ ist von gleicher Grösse. Es sey $q = 10$ und $a = 5$ so ist $\frac{q}{a} = \frac{10}{5} = 2 = p$. und $\frac{ap}{q} = \frac{5 \cdot 2}{10}$ ist $= \frac{10}{10}$ ist von gleicher Grösse: Oder ferner q sey gleich 842, und $a = 241$ so ist $\frac{q}{a} = \frac{842}{241} = 3\frac{119}{241}$ und $\frac{ap}{q} = \frac{241 \cdot 3\frac{119}{241}}{842}$ ist gleich $\frac{842}{842}$

13)

bleiben, a, p und q, so muß $\frac{p}{a}$ überall von einerley Grösse seyn. Es ist aber vorhero schon gefunden worden, daß $\frac{ap}{q}$ immer einerley Verhältnis haben müsse. Wenn derohalben dieses durch jenes getheilt wird, so muß der herauskommende Quotient $\frac{aa}{q}$ auch von beständiger Grösse seyn, oder $\frac{q}{a}$ zu a in allen Saiten einerley Verhältnis haben. 13) Es ist aber $\frac{q}{a}$ der Dicke der Saite proportional, und derowe-

13) Wenn $\frac{p}{a}$ überall von einerley Grösse seyn muß, oder, welches einerley ist, p = a, vorhero aber schon erwiesen worden, daß $\frac{ap}{q}$ gleichfalls von einerley Grösse beständig ist, oder ap = q, so ist deutlich daß, wenn $\frac{ap}{q}$ durch $\frac{p}{a}$ dividirt wird auch der Quotient $\frac{aa}{q}$ beständig von einerley Grösse seyn müsse. Es sey p = 4, und derohalben auch a = 4. q = 16 so ist $\frac{p}{a} = \frac{4}{4}$ und $\frac{ap}{q} = \frac{4 \cdot 4}{16}$;

Wenn

rowegen muß die Dicke der Saite auch der Länge proportional seyn, und gleicherweise eben dieser Länge auch die anspannende Kraft. Der hervorgebrachte Ton selbsten aber ist wie $r\frac{p}{a\,q}$, wenn nun hier statt p und q, gleich grose Grössen a und a^2 davor genommen werden, so wird der Ton gleichfalls wie die Länge der Saite seyn. Um dieser Ursach willen muß die anspannende Kraft, die Länge und Schwere der Saiten dem hervorzubringenden Ton selbsten, oder der Zahl der Vibrationen die in einer gegebenen Zeit vollendet werden, proportional seyn. Diese Regel hat in Verfertigung musikalischer Instrumente einen vortrefflichen Nutzen. 14)

§. 20.

Wenn ich nun $\frac{4 \cdot 4}{16}$ durch $\frac{4}{4}$ dividire so ist der Quotient $\frac{64}{64} = \frac{16}{16} = \frac{4 \cdot 4}{16}$ beständig von einerley Grösse. Wenn also die anspannende Kraft mit der Länge der Saite allzeit einerley Verhältnis hat, und auch solches von der Länge der Saite mit der anspannenden Kraft in Ansehung der Schwere der Saite wahr ist, so muß auch das Quadrat der Länge der Saite mit der Schwere der Saite in eben der Verhältnis stehen, oder die Schwere der Saite durch die Länge getheilt, ist zu aller Saiten Längen von einerley Verhältnis.

14) Es ist wahr, diese Regel hätte einen vortrefflichen Nutzen in Verfertigung musikalischer Instrumente, wenn

§. 20. Wir haben gesagt daß der Ton unangenehm seyn würde, wenn die Saite nicht genugsam angespannt ist, deswegen, weil die Hin- und Herbewegungen beym Zittern, allzu weit

wenn der Herr Verfasser auch gezeiget hätte, wie sie die Instrumentmacher anwenden sollten. Da aber solches nicht geschehen, so scheint auch der in der Vorrede gehoffte Vortheil vor die Instrumentmacher wegzufallen. Hernach ist höchst wahrscheinlich daß sich diese in der Theorie wahre Regel niemals in der Ausübung vollkommen anwenden lässet, aus oben angegebener Ursache, weil die physikalischen Körper nicht aus lauter ihnen ähnlichen Theilen zusammengesetzt sind. Wenn also gleich bey Beziehung eines besaiteten Instruments die Dicken der Saiten zu ihren Längen und den Kräften so solche anspannen, in richtiger Verhältnis stehen, so kan es doch kommen, daß dem ohngeacht die Tone nicht gleich stark klingen. Denn der Resonanzboden, von welchem die Tone ihre Stärke bekommen, wenn sie von solchem zurückprallen, kan an einem Orte aus festern, dickern und glättern Theilchen bestehen als an dem andern, und also auch mehr Tonstrahlen zurückschicken, daß derohalben die Saiten so am nächsten liegen auch stärker klingen, woraus eine Ungleichheit der Tone entsteht. Wenn man die musikalischen Instrumente zur grössern Vollkommenheit bringen will, so gehört wohl noch mehr darzu, als eine Regel, wie solche zu beziehen sind. Es kommt sehr viel auf die gute Verhältnis aller Theile des Instrumentes erstlich untereinander, hernach eines jeden Theils zu dem Ganzen. Ferner auf die Höhe, Dicke und Länge des Resonanzbodens, auf die Gleichheit des Holzes zum Instrument, welches alles zusammen eine besondere Abhandlung verdienet.

weit geworden, und von solchen die Luft mehr nach Art des Windes beweget würde, als daß sie geschickt sey zitternde Bewegungen hervorzubringen. Denn wenn die Luft nicht schnell mit einer ungemeinen Geschwindigkeit geschlagen wird, so wird sie nicht leicht in eine zitternde Bewegung gesetzt, als welche zum Ton erfordert wird; Je mehr aber die Saite angespannt ist, desto geschwinder ist auch ihre Bewegung nach dem Anschlag. Hierzu kommt noch wie schon angemerket worden, daß die weitern Vibrationen den Kleinern nicht der Zeit nach gleich sind, wodurch der Ton allmälich tiefer wird und nicht eben derselbe bleibet. Hernach kan es leicht geschehen, daß die ganze Saite nicht zugleich die zitternden Bewegungen zu Ende bringet, sondern ein Theil geschwinder, der andere langsamer sowohl zur grösten Geschwindigkeit als zur Ruhe gelangt, woraus ein ungleicher und rauher Ton entsteht.

§. 21. Ausser dem Unterscheid der Töne wird in der Musik auch auf die Dauer derselben gesehen. Bey vielen musikalischen Instrumenten kan man die Töne nicht nach Gefallen verlängern, wie bey denen, da die Saiten geschlagen oder geschnellt werden. Denn die Tone werden bey diesen nach und nach schwächer, und hören hernach gar auf. Es kan derohalben durch die Dauer der Töne nicht so viel ausgerichtet werden, als bey denjenigen Instrumenten, da die Töne, so lange sie dauren, von glei-

cher

cher Kraft sind, und so lange verlängert werden können, als es gefällig ist. Dergleichen sind die, 1) deren Saiten mit Bogen gestrichen werden, die so mit Pfeifen versehen sind, nebst andern Instrumenten, so vom Wind zum Ton gebracht werden, wie die Orgel und andere mehr. Diese Instrumente haben vor den andern diesen Vorzug, daß alle Annehmlichkeit, welche aus der Dauer der Töne entsteht, vollkommen kan hervorgebracht und ausgedrückt werden. « Es wird aber die Dauer des Tons nach der Zeit gemessen, welche zwischen dem Anfang und Ende enthalten.

§. 22. Bisher haben wir die Töne der Saiten von der ersten Gattung der Töne, die von einem zitternden Körper entspringen, betrachtet, auch zugleich die Hauptunterscheide der Töne erzählt und erklärt. Nun wollen wir auch, ehe wir auf die übrigen Gattungen fortschreiten, andere Instrumente betrachten, die hieher gehörige Töne vorbringen. Dergleichen sind die Glocken, welche ganz erzittern und einen Ton von sich geben, wenn man daran schläget. Es wäre sehr schwehr aus der Gestalt und dem Gewicht zu bestimmen, was sie vor einen Ton von sich gäbe; doch aber ist klar, daß die Töne ein dreyfaches Verhältnis unter einander haben, wenn die Glocken ähnlich und von einerley Materie gemacht sind, dergestalt daß eine Glocke so achtmal leichter ist, einen Ton von sich gibt, der zu eben der Zeit noch einmal so viel zitternde

Bewe-

Bewegungen zu Ende bringt, und die so sieben und zwanzigmal leichter auch dreymal so viel zitternde Bewegungen macht.

§. 23. Man hat über dieses musikalische Instrumente, so aus elastischen Stäben, oder aus Metall, welche die Töne der Glocken nachahmen, oder aus hartem Holz gemacht sind. Von diesen kan man leicht was gewisses bestimmen, wenn sie eine cylindrische oder prismatische Gestalt haben; denn die Töne scheinen nur von der Länge abzuhängen, da iedes Zäserlein in die Länge ausgestreckt so anzusehen, daß es besonders zitternde Bewegungen hervorbringen könne. Es werden aber die Töne, oder die Zahlen der zitternden Bewegungen zu gleicher Zeit sich unter einander verhalten wie die Quadrate von der Länge der Stäbe, wenn anders solche von einerley Materie zubereitet worden. Denn die Töne der Prismaten, von verschiedener Materie, hangen nicht nur von der Verhältnis der verschiedenen Schwehre ab, sondern es ist auch nöthig die Verhältnis des Zusammenhangs und der Elasticität der Materie zu wissen, wenn man die Tone selber aus der Theorie bestimmen will.

§. 24. Zur andern Ordnung der Töne habe ich diejenigen gezählt, welche von einer mit Gewalt zusammengepressten Luft, welche schnell losgelassen wird, oder durch eine gewaltsame Schlagung der Luft entspringen. Und die letztere Art ist fast der erstern gleich; denn wegen der

der sehr schnellen Vibration kan die Luft nicht sogleich aus dem Orte weichen, wodurch ein Theil der Luft, so den Schlag aushält zusammengedrückt wird, und sobald solche frey ist, sich wieder ausbreitet. Da aber die zusammengedruckte Luft sich schnell wieder ausbreitet, so nimmt solche einen grösern Raum ein, als zuvor in ihrer natürlichen Lage, und ist dahero gezwungen sich wieder zurück zu ziehen, welches auch zu viel seyn wird. Durch dieses abwechselnde Zusammenziehen und Ausbreiten werden in der übrigen Luft, nach Art eines zitternden Körpers, Schläge und im Gehör der Ton verursacht.

§. 25. Ob nun gleich auf diese Weise die Luft durch iede Vibration in ihren natürlichen Zustand gekommen, so kan sie doch nicht eher in solchem stehen bleiben, als bis sie alle ihre Bewegung verlohren. Denn es ist aus der Mechanik bekannt, daß ein Körper, der mit Heftigkeit zu seinem Ruhestand kommt, nicht darinn bleiben könne, sondern vermöge der ihm gegebenen Bewegung darüber hinaus gehen müsse. Denn es ist gleich schwehr, wenn ein bewegter Körper auf einmal ruhen, oder ein Ruhender bewegt werden soll; Und es ist eben so viel Kraft vonnöthen die Bewegung eines Körpers aufzuheben, als ihm solche zu geben. Hieraus sehen wir, daß weder die vibrirenden Pendeln, wenn sie in ihren Scheitelstand (situm verticalem) gekommen, noch die sich schwingenden Sai-

Saiten, wenn sie ihre natürliche Lage erreichet ruhen können. Die Töne aber, so auf diese Art gezeuget werden, können nur eine kurze Zeit dauren, wenn nicht ein Wiederschall, oder ihm was ähnliches wiederschallendes vorhanden ist, das die Töne wiederhohlt und verlängert; denn die Luft muß sogleich ihre eigene Bewegung verlieren, wenn solche in von einander entlegene Oerter zerstreuet wird.

§. 26. Alle Ursachen also, welche die zusammengedruckte Luft loßlassen, oder die sich selbst gelassene zusammendrucken können, dergestalt daß sich solche wieder schnell ausdehnen kan, sind auch vermögend einen Ton hervorzubringen. Derowegen müssen alle schneller Bewegungen der Körper durch die Luft einen Ton verursachen; denn die Luft kan den Körpern nicht ganz und gar Platz machen, wegen ihrer natürlichen widerstehenden Kraft 15) und wird derohalben von solchen zusammengedrückt, welche hernach

H nach

15) Ich habe die Worte: propter inertiam, durch die wiederstehende Kraft lieber, als durch Trägheit oder Unthätigkeit der Deutlichkeit halber übersetzen wollen. Denn die Luft ist weder träg noch unthätig, wenn sie aber im Gleichgewichte sich befindet, so würket sie nicht mehr auf die nächst anliegende Luft, als solche auf sie würket. Ist aber der Stoß auf sie grösser als ihre natürliche widerstehende Kraft, so muß sie weichen. Höret sie deswegen doch nicht auf zu wiederstehen. Diese widerstehende Kraft der Luft heisset ihre natürliche Trägheit, vis inertiae.

nach, da sie sich wieder ausdehnt, die kleinsten Theilchen der Luft in eine zitternde Bewegung setzet. Hieraus entspringen die Töne aller schnell durch die Luft bewegter Körper und der hefftig durch die Luft geschwungenen Ruthen. Aus keiner andern Ursach rühren auch die Töne her, so vom Wind und vom Blasen kommen: Denn die vorhergehende Luft wird von der gleich nachfolgenden eben so gut fortgestossen und zusammengedruckt als von einem harten Körper.

§. 27. Die stärksten Töne, so durch eine sehr geschwinde Loßlassung der hefftig zusammengedruckten Luft entstehen, sind ohne Zweifel diejenigen, so vermittelst des Schießpulvers und des Donners vernommen werden. Es ist aus allerhand Versuchen bekannt, daß in dem Schießpulver eine sehr stark zusammengedrückte Luft vorhanden sey, welche vom Anzünden freyen Ausgang erhält, wodurch so erstaunende Töne verursachet werden. 16) Und daß zur Erzeugung

16) Das wird niemand leugnen können, daß in dem Pulver zusammengedrückte Luft enthalten sey, daß aber die Ausdehnung allein der in dem Pulver zusammengedrückten Luft die Würkungen des Pulvers verursache, wird kein Naturkündiger behaupten wollen. Man kan erweisen, daß das Pulver die Luft, so ausser demselben, heftig zusammendrücket, und also erstlich der Ton nicht allein von der Ausdehnung der in dem Pulver zusammengedrückten Luft abhänget. Hernach träget zur Würkung des Pulvers, wenn solches eine Kugel forttreibt, die von der Kugel zusammengepreßte Luft auch viel bey. Doch dieses gehört mehr in die Physik als hieher.

gung der Wolken mit den Dünsten zugleich viele Salpeter= und Schwefeltheilchen aufsteigen ist höchstwahrscheinlich, welche in solchen vereiniget und nach der Loßbrennung ein solches Geräusch verursachen können. Da aber dergleichen Töne sehr schwehr zu unterscheiden sind in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe, so haben auch alle Töne dieser Art keinen Platz in der Musik. Derowegen wollen wir auch nicht untersuchen, wie sie die kleinsten Lufttheilchen in eine zitternde Bewegung setzen.

§. 28. Zur dritten Gattung der Töne gehören vermöge der zu Anfang gemachten Eintheilung die Töne der Flöten, die durch das Blasen hervorgebracht werden. Je mehr derselben Eigenschaft versteckt ist, destoweniger ist solche zu allen Zeiten untersuchet worden. Denn welche behaupten, daß die Röhre selbst in eine zitternde Bewegung gesetzet werde, und also die Töne der Blasinstrumenten zu unsrer ersten Gattung rechnen, können den bekannten Eigenschaften der Flöten, nach meiner Einsicht, keine Gnüge leisten. Die Erfahrung lehret, daß cylindrische Röhren von gleicher Länge auch gleiche Töne von sich geben, sie mögen in der Weite, Dicke und Materie unterschieden seyn, wie sie wollen. Wie wäre es also möglich, daß so verschiedene Röhren auf einerley Weise erzittern könnten. Die Meinung derjenigen aber, welche davor halten, daß nur die innere Fläche erzittere, scheinet allein die Verschiedenheit der Materie zu

widerlegen. Derowegen muß die Ursach dieser Töne so beschaffen seyn, daß solche allein von der Länge der Röhren abhänget.

§. 29. Ob es gleich zu unserm Vorhaben zureichend wäre, nur die Eigenschaften der Röhren zu erklären, so habe ich doch allen Fleiß angewendet, die wahre Ursach zu erforschen, weil die Erkenntniß der Ursach in ieder Sache die vollkommenste Einsicht zu geben pflegt. Ich habe aber folgenden Schluß gemacht, nachdem ich die Zusammensetzung der Flöten wohl erwogen. Es ist iedermann bekannt, daß die Pfeifen, Röhren sind, die man an dem einen Ende mit einem Peristomio 17) verwahret, welches die Luft aus dem Munde, oder einem Kasten, in welchem man die Luft gesammlet, auffänget, und durch den Spalt, in welchem sich dessen Höhle gegen die Röhre endiget, in die Röhre hineintreibet. Es wird aber hierbey erfordert, daß die Luft, so durch den Spalt des Peristomii hineingetrieben worden, nicht in die Höhle der Röhre hineinfahre, sondern nur an der innern Fläche hinstreiche; Derowegen schneiden die Pfeifenmacher diejenige Seite der Röhre aus, welche

17) Was ein Peristomium sey, ist bekannt. Heychius erkläret es: ὁ τῆς ἐπιγλωσσίδος τόπος ἐν τῷ βρέγχῳ. Bey den Instrumenten sind es die Mundstücke. Weil aber dieses Wort die Sache noch nicht völlig ausdrücket, so habe ich lieber das rechte selbsten behalten, als ein unvollständiges deutsches davor nehmen wollen.

welche dem Spalt gegen über ist, damit solches nicht an das Peristomium anstösset, und schärfen es, damit die Luft recht auf die Schärfe hinstreiche und von solcher gleichsam geschnitten werde, welches um so viel besser geschiehet, je dünner die Luftfläche 18) ist, so durch die Röhre hinstreichet.

§. 30. Daß dergleichen Peristomia nöthig sind, lehret sowohl die Erfahrung als auch die Nachahmung der Peristomiorum mit dem Munde. Denn wenn man in eine Röhre, die kein Peristomium hat, die Luft also hineinbläset, daß sie an dessen innern Fläche hinstreichet, so wird eben ein solcher Ton hervorgebracht, als wenn die Röhre ein Peristomium hätte. Diese Beschaffenheit hat es mit allen Blasinstrumenten, die keine Peristomia haben, daß nemlich die Luft auf besagte Art hineingeblasen werden muß, wie an den Queerflöten und andern dergleichen zu sehen. Ueber dieses wird auch erfordert, wenn der Eingang der Luft einen Ton hervorbringen soll, daß erstlich die innere Fläche glatt sey, damit die hinstreichende Bewegung der Luft nicht gehindert wird. Hernach müssen die Seiten der Röhren hart seyn, damit sie der hin-

18) Die Luftfläche wird hier in keinem mathematischen Verstande genommen, als welche ohne Dicke ist, sondern für eine solche die auch eine Dicke hat. Die Luft so in einer cylindrischen Pfeife an der innern Fläche hinstreicht, kan man sich am besten durch einen ausgehöhlten Cylinder vorstellen.

hineinfahrenden Luft nicht weichen, woraus drittens folget, daß die Seiten wohl verschlossen seyn sollen.

§. 31. Dieses und anderes mehr, so bey Verfertigung der Pfeifen zu beobachten ist, wird sich besser verstehen lassen, wenn wir die Ursach selbsten werden erkläret haben, durch welche die Töne der Blasinstrumente gezeuget werden. Es ist aber schon erwiesen worden, daß weder die ganze Röhre noch derselben innere Fläche erzittere. Die Luft aber, so in die Röhre hineinfährt, muß nothwendig diejenige Luft, die schon in der Röhre vorhanden, nach der Länge zusammendrücken, wodurch diese sich wiederum ausdehnet, gleich aber hinwiederum zusammengedrückt wird, so daß auf diese Art, so lange das Hineinblasen dauret, zitternde Bewegungen erreget werden, wodurch der Ton entsteht. Nun wollen wir sehen was es für ein Ton in Ansehung der Tiefe und Höhe nach Beschaffenheit der Länge der Röhre vermöge der mechanischen Gesetze seyn wird, damit erhelle, wie schön diese Erklärung mit den Phänomenis übereinkommt.

§. 32. Der Körper, welcher die zitternden Bewegungen verrichtet und solche in der nächst herum anliegenden Luft fortpflanzet, ist die in der Röhre enthaltene Luft, dessen Grösse aus der Länge und Weite der Röhre erkannt wird. Die Kraft aber, so die zitternde Bewegungen verursachet, ist, wie wir gesehen, die durch das

Bla-

Blasen nach der innern Fläche hinstreichende Luft. Die Kraft aber welche bey der Luft, die in der Röhre enthalten ist, die Bemühung verursachet, daß sie sich, da sie aus ihrem natürlichen Zustande vertrieben worden, wieder in denselben herzustellen suchet und den Grund ausmacht, daß solche in einer gegebenen Zeit eine gewisse Anzahl der Vibrationen zu Ende bringet, ist das Gewicht oder die elastische Kraft der äusern Luft, welche dem Drucke der in die Röhre hineinfahrenden Luft gleich ist. Diese Kraft ist nach der Würkung, die sich bey der torricellianischen Röhre äusert, zu bestimmen, in welcher das Quecksilber 22 biß 24 rheinische Zoll hoch stehen bleibet.

§. 33. Es hat also mit der Luftseule, die in eine zitternde Bewegung gebracht wird, und sich in der Röhre befindet, eben die Beschaffenheit, wie mit den zitternden Bewegungen einer angespannten Saite. Denn die Saite selbst ist mit der Luft zu vergleichen, die in der Röhre enthalten ist: Die anspannende Kraft der Saite aber stellet hier das Gewichte der äusern Luft vor; und ob sie gleich ganz und gar von einander unterschieden zu seyn scheinen, weil die Saite von dem angehängten Gewichte ausgedehnet, die innere Luft in der Röhre aber von der äusern zusammen gedrücket wird, so sind sie doch in Ansehung der Würckung vollkommen einerley. Denn daß beyde zitternde Bewegungen erregen, kommt von der Kraft her, welche

die beyden Körper in die Bemühung setzet, wieder in ihre natürliche Lage zu kommen. Dieses aber hat einerley Würckung, es mag solches durch Zusammendruckung der Luft in der Röhre, oder durch Ausdehnung der Saite geschehen.

§. 34. Weil also die Luft, so in der Röhre befindlich ist, auf eben die Weise die zitternden Bewegungen vollbringet, als eine angespannte Saite; so kan man auch die Anzahl ihrer Vibrationen in einer gegebenen Zeit, und also den Ton selbst aus demjenigen bestimmen, was von den Vibrationen der Saiten vorgetragen worden. Es sey die Länge der Pfeife a in Scrupeln des rheinländischen Schuhes ausgedrückt, die Weite bb, die Schwehre der Luft zu der so den Mercurium in der Torricellianischen Röhre hält, wie m zu n, und die Höhe des Mercurii im Barometer, k, von gleichen Scrupeln. Man wird also eine Saite von der Länge a und der Schwehre m a bb, welche von dem Gewichte, so dem Drucke der äusern Luft gleich ist, angespannet worden, haben: Dieses aber ist dem Cylinder des Mercurii gleich, dessen Grundfläche bb, das ist, die Weite der Röhre, und die Höhe k ist. Derowegen wird das anspannende Gewicht n k b b seyn. Aus diesem wird gefunden, daß die Zahl der Vibrationen in einer Secundminute sey, $\frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166.\ nkbb}{a.\ mabb}} =$

355

$$\frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166.\,nkbb}{a\;mabb}} = \frac{355}{113a}\sqrt{\frac{3166.\,nk}{m}}$$

welcher der Ton selber gleich ist.

§. 35. Weil aber m zu n fast beständig einerley Verhältniß hat, und k bey verschiedener Witterung sich wenig verändert; so verhalten sich die Töne, so cylindrische oder prismatische Röhren haben, untereinander, wie die Längen der Röhren, also, daß ie kürzer die Röhren, ie höhere Töne, ie länger aber solche sind, ie tiefere Töne entspringen. Wie schön dieses mit der Erfahrung übereinstimmt, wird ieder leicht verstehen, der die bißher vorgetragenen Eigenschafften der Pfeifen erwäget, welche dahin giengen, daß die Gröse des Tons weder von der Weite noch der Materie, aus welcher die Pfeife gemacht, sondern bloß von der Länge abhänget. Glaube also ohne allem Zweifel, daß diese von den Tönen der Blasinstrumente vorgetragene Ursach die wahre und aus der Natur der Sache hergehohlet sey.

§. 36. Diese Erklärung wird aber um so viel mehr bestätiget werden, wenn wir nicht nur dieser Töne Verhältniß einsehen, sondern auch untersuchen werden, wie sie sich zu dem Ton einer gegebenen Seyte, die von einem gegebenen Gewichte angespannet, verhalten. Denn wenn aus der Erfahrung wird bekannt seyn, daß eine und dieselbe Pfeife mit einer gegebenen Seyte übereinstimmt, nach der Lehre der Theorie, so

wird solches, der gröste Beweiß seyn. Es ist aber $\frac{n}{m}$ am höchsten, welches bey der grösten Wärme zu geschehen pflegt, ohngefehr 12000, bey der kältesten Zeit aber 10000. Ferner, wenn der Mercurius im Barometer auf den höchsten Grad gestiegen, so ist K = 2460, mehrentheils aber wenn der Mercurius am niedrigsten stehet, ist K = 2260. Wenn also das Barometer und Thermometer am höchsten stehen, wird der Ton der Pfeife seyn = $\frac{960771}{a}$, und wenn sie am niedrigsten sind, so wird der Ton = $\frac{840714.}{a}$ (18)

Die

18) Wer nicht die Gesetze der Bewegung und der Aerometrie verstehet, wird das vom Herrn Verfasser vorgetragene nicht begreifen. Ich will also zur Deutlichkeit der vortreflichen Theorie von den Tonen der Blasinstrumenten so viel hersetzen als der Raum leidet. Vor allem muß man sich des bekannten Gesetzes der Bewegung wohl erinnern: „Der Wiederstand eines Körpers ist iederzeit so „groß als die Wirkung eines andern auf ihn zu„stossenden.„ Drum ist auch der Wiederstand der äusern Luft, die auf den Oefnungen der Blasinstrumente lieget, so groß, als der Druck der Luft so aus dem Munde in die Höhle der Blasinstrumente fähret. Ferner hat die Luft eine Schwehre, wie die Erfahrung lehrt. Denn wenn man eine hohle

Die Luftseule so also in einem Blasinstrumente enthalten, hat eine Schwehre welche mabb gleich ist, wenn bb die Grundfläche der Luftseule, a die Höhe und m die Schwehre der Luft zu der so in der Torricellianischen Röhre das Quecksilber in der Höhe hält, ist. Die Schwehren der Luftseulen in den cylindrischen und prismatischen Blasinstrumenten kan jeder nach der zweyten Aufgabe der Anfangsgründe der Aerometrie Herrn Geh. Rath Wolfens leicht finden, wenn der Diameter der Grundfläche des Blasinstruments gemessen, durch denselben die Grundfläche gesucht, die gefundene Grundfläche mit der Höhe der Wasserseule, so der Luftseule die Wage hält, multiplicirt wird, da man denn eine Wasserseule findet, die eben so schwer ist als die gegebene Luftseule. Wenn man nun weiß daß ein Pariser Cubiczoll Wasser 5 Gros und 10 Grain wieget, so kan man daraus das Gewicht der gegebenen Luftseule durch die Regel detri ganz genau bestimmen. Da nun die Luft eine elastische Kraft hat, das ist, sich ausdehnt, wenn der Widerstand gehoben wird, so würde sich auch die Luft in der Pfeife ausdehnen wenn nicht die äusere Luft auf solche drückte und solches verhinderte. Es wird aber

---

hohle Kugel wieget, hernach aber die Luft auspumpet und abermal wieget, so ist sie im andern Fall leichter als in dem ersten. Burcherus de Volder hat gefunden, daß ein Cubicschuh Luft 507 Gran schwehr ist. Siehe quaest. acad. de aeris gravitate, thes. 48. p. 50.

aber der Widerstand der äusern Lufft durch die Weite der Röhre bb, die Höhe des Mercurii in der Torricellianischen Röhre k und der Schwehre der Lufft so den Mercurium in die Höhe hält n bestimmt, und kan derohalben nkbb als das Gewicht angesehen werden, so die Lufftseule mabb gleich einer Septe, anspannet. Da also

$$\frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166.\,nkbb}{a.\,mabb}} = \frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166.\,nk}{m}}$$

so lässet sich nun leicht der Ton einer Pfeife von einer gewissen Länge finden. Ich will das Exempel zum Nutzen der Leser nachrechnen, und die Rechnung selbsten völlig hieher setzen, damit man die Richtigkeit von Herr Eulers Rechnung zugleich selbsten augenscheinlich einsehen kan. Es ist angegeben worden, daß, wenn man die Schwere der Lufft, so das Quecksilber in der Torricellianischen Röhre in die Höhe hält, mit der Schwere der Lufft an und vor sich selbst dividirt, der Quotient 12000 bey der wärmsten Zeit sey, bey der kältesten aber 10000. Wir wollen dieses nicht nach der Schärfe untersuchen ob es so genau wahr sey, sondern derweil glauben. Es ist derohalben $\frac{n}{m} = 12000$, welches nun mit K zu multipliciren ist; so 2460 Scrupeln gleich ist, wenn der Mercurius am höchsten gestiegen, folgendergestalt:

12000
246 0

4920000
240

29520000, dieses Product ist wieder zu multipliciren mit
3166

177120000
17712
2952
8856

Hieraus ist nun also die Quadratwurzel zu ziehen.

9|34|60|32|00|00 C. 305712
9|

0|34|60
6 0 5
3025

435|32
61 07
42749

783|00
611|41

17159|00
61 14 22
122 28 44

49 30 56

Weil der Rest mehr denn ein halbes ausmacht, so kan man die letzte Zahl der Quadratwurzel

wurzel mit einer Einheit vermehren, und statt 305712 annehmen 305713. Nun muß diese Quadratwurzel mit 355 der Periperie des Zirkels zu multipliciren

```
   305713
      355
  -------
  1528565
 1528565
917139
---------
108528115
```

Wenn man endlich dieses Produck durch den Diameter des Zirkels 113 dividirt, so kommt der Ton eines cylindrischen oder prismatischen Blasinstruments heraus, wenn der Quotient wieder durch die Länge der Pfeife a getheilt wird. Man theile also

```
          1
          6 9
    6 2.  2 1. 0
   1 9. 8 4 4. 9 8 0
  1 0 8 5 2 8 1 1 5      + 960425
durch  1 1 3 3 3 3 3 3
        1 1 1 1 1 1
         1 1 1 1
```

Wenn also das Barometrum und Thermometrum am höchsten stehet, so ist der Ton $\frac{960425}{a}$

Ich weiß nicht warum Herr Euler statt der hier rich-

richtig gefundenen Zahl gleichwohl $\frac{960771}{a}$ angegeben hat. Kein Versehen kan man es nicht nennen, und also muß es ein Druckfehler seyn. Untersuchet man wie der Ton einer Pfeife beschaffen, wenn die gedachten Instrumente am niedrigsten stehen, so findet man $\frac{840348}{a}$ und nicht wie Herr Euler angegeben $\frac{840714}{a}$ oder es muß auch ein Druckfehler seyn.

§. 37. Man nehme nun zwischen diesen beyden Zahlen die mittlere, so wird solche $\frac{900000}{a}$ seyn, 19) und so viel Vibrationen bringt eine Pfeife von der Länge a in einer Secundminute bey

19) Die mittlere hier angegebene arithmetische Zahl ist nach Herrn Eulers eigenen angegebenen Zahlen nicht die wahre. Denn zwischen

960771
und 840714

kommt zum Quotienten 2) 1801485 (. 900742 und also 742 mehr. Wenn aber die anders herausgebrachten Zahlen

960425 richtig sind, so ist die wahre
und 840348 mittlere, beystehender Quotient.

2) 1800773 (. 900386$\frac{1}{2}$.
XXI

bey mittelmäsiger Witterung zu Ende. Wenn also eine Flöte 100 Vibrationen in einer Secundminute macht, so ist sie 9000 Scrupel, das ist, 9 Rheinl. Schuhe lang: 20) und welche 118 Vibrationen gibt, und mit dem Ton einer Seyte, so bey den Instrumenten mit C bezeichnet, übereinstimmt, muß 7627 Scrupel lang seyn, oder manchmal mehr denn $7\frac{1}{2}$ Rheinl. Schuh. Dieses kommt auch genau genug mit der Erfahrung überein. Denn insgemein wird

20) Denn wenn man 900000, durch die Länge der Flöte, 9000 Scrupel dividirt, so kommt 100 heraus. Ein Blasinstrument von $4\frac{1}{2}$ rheinl. Schuh hat also zu seinem tiefsten Ton 200 Vibrationen binnen einer Secundminute denn

$$\frac{900000}{4500} = 200.$$

Gleichergestalt kan man hieraus die Verhältnisse der Töne in den Blasinstrumenten in der kältesten und wärmsten Zeit bestimmen, um wie viel sich nemlich die Orgel z. E. bey dem kältesten Wetter herunter ziehet. Es sey eine prismatische Orgelpfeife $4\frac{1}{2}$ Schuh lang, deren Vibrationen werden bey dem kältesten Wetter in einer Secunde $\frac{18693}{125}$ seyn, bey dem wärmsten aber $\frac{813217}{900}$. Dieses trifft etwas weniges mehr denn einen ganzen grosen Ton an. Denn

$$840348 : 960425 = 8 : \frac{930067}{210087}.$$

Und also ziehet eine Orgel bey dem kältesten Wetter noch etwas mehr denn einen ganzen grosen Ton tiefer als bey dem wärmsten.

wird einer Pfeife, die den Ton C angeben soll, 8 Schuh gegeben, und ist ein halber Schuh vor nichts zu achten, weil eine und dieselbe Pfeife bey verschiedener Witterung Töne angeben kan, die die Verhältniß 840714 zu 960771 das ist: 8 zu 9 haben, welcher Unterscheid bey einer solchen Pfeife mehr denn einen halben Schuh betrift.

§. 38. Selbst dieser Unterscheid der Töne einer und derselben Pfeife bey verschiedener Witterung bestätiget die Wahrheit unserer Erklärung. Denn die Tonkünstler erfahren beständig, so offt besentete und Blasinstrumente zugleich bey einer Musik gebraucht werden, daß diese sehr veränderlich seyn, und daß die Senten, die mit den Blasinstrumenten übereinstimmen, bald müssen besser angespannt bald herunter gelassen werden. Der Unterscheid eines Tons, wenn er bey einer und derselben Pfeife am höchsten und am niedrigsten stehet, trägt ohngefehr einen ganzen Ton aus, welches ein Intervall ist so die Verhältniß 8 zu 9 hat. Ueber dies hat man wahrgenommen, daß die Pfeifen höhere Tone geben, wenn es heiter und heiß, tiefer aber im Gegentheil, wenn der Himmel mit Wolken überzogen und kalt ist. Aus diesem erhellet auch die Ursach, warum eine Pfeife anfänglich tiefer klingt, als wenn man einige Zeit darauf geblasen; denn durch den Gebrauch und das Hineinblasen der Luft, wird die Luft in der Röhre warm, und gibt also einen höhern Ton an.

§. 39. Die Stärke und Schwäche der Töne

 bey

bey den Blasinstrumenten hängt so wohl von der Gewalt, mit welcher sie angeblasen werden, als auch von der Verhältniß ab, so die Weite der Pfeife zu derselben Länge hat. Denn es verhält sich mit den Pfeifen eben so als wie mit den Seyten, und ist jener Weite mit dieser Dicke zu vergleichen. Gleichwie nun nicht jede Seyte alle Töne hervorzubringen geschickt ist, sondern zu einem gegebenen Ton eine gewisse Dicke erfordert wird, also kan auch die Pfeife von einer gegebenen Länge nicht nach Gefallen weiter oder enger gemachet werden, sondern es giebt Gränzen, vermöge welcher eine Pfeife, nach dem sie überschritten worden, keinen Ton weiter mehr angeben wird. Daß aber mehrere Pfeifen ähnliche und gleich starke Töne angeben, muß die Weite der Pfeife oder derselben Grundfläche sich wie die Dicke der Seyte zur Länge verhalten. Hieraus folgt zugleich das andere, welches bey den Seyten erfordert wird, daß neinlich der Druck der Dunstkugel, welche sich wie die Weite verhält, auch eben dieselbe Verhältniß zur Länge der Pfeife habe.

§. 40. Es kan auch die Kraft im Anblasen nicht nach Gefallen vermehret oder vermindert werden. Denn wenn sie allzuschwach angeblasen wird, so wird sie gar keinen Ton angeben, ist solches aber stärker, als sichs gehört, so wird sie denjenigen Ton nicht angeben, den sie sollte, sondern eine Octave höher, und wenn sie noch stärker angeblasen wird, so gibt sie die Duodecime und ferner die zusammengesetzte erste Octave

hö-

höher an. Damit wir aber die Verhältniß dieser Fortschreitungen des Tons entdecken, so ist zu betrachten daß sich die Kraft des Tons verhalte wie die Kraft des Hineinblasens; und derowegen erhellet, daß die Vibrationen der in der Röhre enthaltenen Luft um so viel weiter werden, ie mehr sich die Kraft des Anblasens vermehrt, nicht aber geschwinder, so lange der Ton einerley Gröse hat. Es wird aber die Weite der Vibrationen von der Weite der Röhre dergestalt bestimmt, daß sie die gesetzte Schranken nicht übertreten kann; Wenn derohalben die Pfeife stärker angeblasen wird, als zu dieser Stuffe nöthig ist, so wird sie nicht einerley Ton angeben können.

§. 41. Von den Seyten aber, welchen die Pfeifen ähnlich sind, ist so wohl aus der Theorie, als aus der Erfahrung bekannt, daß beyde Helften einer angespannten Seyte besonders ihre Vibrationen zu Ende bringen können, dergestalt, daß dieselbe Seyte nicht den gewöhnlichen Ton, sondern eine Octave höher angibt, welches nicht geschehen kann, wenn die Theile ungleich sind. Gleicherweise kann eine in drey gleiche Theile, wenigstens der Einbildung nach, getheilte Seyte also erzittern, daß ieder Theil besonders, als wenn sie gleichsam mit untergesetzten Stegen unterschieden wäre, vibrirt, und also einen höhern Ton als gewöhnlich, nemlich die zusammengesetzte Quinte, angeben. Eben dieses gilt auch von vier und mehrern gleichen Theilen der Seyte. Wie aber dies zu Stande gebracht und mit Erfahrungen kan bestätiget werden,

zeigt der berühmte Sauveur in Commentar. Acad. Scient. Parisin. A. 1701.

§. 42. Wenn man dieses auf die Pfeifen anwendet, so ist die Möglichkeit klar, daß beyde Helften der Pfeife ihre Schwingungen besonders hervorbringen, und also einen Ton der eine Octave höher ist, angeben. Da nun in diesem Fall, die Vibrationen doppelt so geschwind sind, so wird auch ein stärkeres Hineinblasen statt finden. Hieraus folget, daß, wenn das Hineinblasen die gesetzte Stuffe überschreitet, sich die Schwingungen nach diesem Fall richten werden, und einen um eine Octave höhern Ton angeben. Gleichergestalt müssen drey Theile der in der Röhre enthaltenen Luft besonders erzittern, wenn auch hier die Schranken übertreten werden als welche ebenfalls Stuffen hat, die das Hineinblasen nicht überschreiten darf, da denn ein dreyfach höherer Ton, oder des ersten Duodecime entspringen wird. Und wenn man das Anblasen ferner verstärket, muß sich, da vier Theile besonders erzittern, ein um zwey Octaven höherer Ton hören lassen, und so fort.

§. 43. Hierauf gründet sich auch die Eigenschaft der Trompeten und Posaunen, ob sie gleich im übrigen nicht die Verhältniß haben wie die Pfeifen, vermöge welcher ihre Töne bloß durch das stärkere oder schwächere Hineinblasen hervorgebracht werden. Denn diese Instrumente geben nicht mehr Töne an als nur diejenigen, die man durch die ganzen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. und so fort ausdrucken kan, und in der

der untersten Octave zwischen 1 und 2 ist kein mittlerer Ton zu finden, in der folgenden aber zwischen 2 und 4 ein mittlerer 3, der gegen 2 die Quinte ist, in der dritten Octave 4 und 8 sind drey mittlere, nemlich 5, 6, 7, und in der vierten sind dergleichen sieben enthalten. Die Zusammensetzung dieser Instrumente aber scheint also beschaffen zu seyn daß ieder Ton sehr enge Schranken des Hineinblasens hat, und also kein höherer oder tieferer Ton herkommt, wenn das Anblasen nur was weniges vermehrt oder vermindert wird.

§. 44. Das so bißher von den Pfeifen gesagt worden, gehört hauptsächlich vor dieienigen, die eine prismatische oder cylindrische Figur haben. Was sie aber vor Töne angeben, wenn die Röhren spitzig zu laufen, oder allmählich weiter werden, oder sonsten eine andere Gestalt haben ist viel schwerer zu bestimmen. Doch können dergleichen Fragen, allzeit auf die Seyten angewendet werden; denn man mag eine Pfeife nehmen von welcher Gestalt man wolle, so muß man eine Seyte die dergleichen Figur hat betrachten, und untersuchen, welchen Ton sie angeben wird: wenn man hernach eine dergleichen Luftseyte annimmt, so daß die anspannende Kraft dem Druck der Dunst-Kugel gleich ist, so hat man den Ton, den die Pfeife geben wird. Wenn man nun diese Aufgabe vor eine iede Figur der Pfeife auflöset, so wird zugleich die bekannte Eigenschaft der prismatischen Pfeifen hauptsächlich klar werden, als welche

 oben

obenzu gedeckt einen Ton angeben, der eine Octave tiefer ist. 21)

§. 45 Zu den andern Instrumenten, die mit den Pfeifen einige Verwandschaft haben, gehören die Trompeten und Posaunen u. s. w. welche vom blosen Hineinblasen keinen Ton geben, sondern einen Ton aus dem Munde, der mit dem Anblasen zugleich verbunden, erfordern, welchen sie alsdenn wunderbar vermehren und verstärken, auf eben die Art als die Sprachrohre die Worte stärker machen. Besser werden diese Instrumente aus dem erkannt, so man in den Orgeln zur Nachahmung derselben gebraucht; Dieses geschieht zwar bloß durch das Anblasen, aber in dem Mundstücke sind elastische Blättlein angemacht, die von dem hineingeblasenen Winde erzittern, und zwar einen schwachen Ton geben, der aber, indem er durch die angehängte Pfeife fortgehet, dergestalt verstärket wird, daß er den Tonen der Trompeten und Posaunen gut nachahmet. 22)

Uebri-

21) Es ist nemlich bekannt, daß eine Pfeife, die eine prismatische oder cylindrische Figur hat, und auf beyden Seiten offen ist und in diesem Zustande einen Ton angibt, hernach, wenn auf der einen Seyte zugedeckt worden, so daß keine Luft hinein kann sich ein Ton hören läßt, der zu dem vorigen eine Octave tiefer ist.

22) Alles was der berühmte Herr Verfasser von der Theorie der Pfeifen vorgetragen, das ist zwar sehr schön, aber in der Ausübung hat es noch nicht völligen Nutzen. Denn unsere besten Blasinstrumente, nemlich die Querflöte und die Hoboe in

Uebrigens muß ich noch von diesem Capitel anmerken, daß es das beste ist, indem wir im folgenden wunderbare musikalische Neuigkeiten hören werden, und damit ich desto eher mit

J 4 diesem

ja selbst die Hauptpfeifen in den Orgeln, sind weder prismatisch noch cylindrisch sondern fast durchgehends abgekürzte Kegel, und sobald sie diese Figur verlieren würden, so bald würde auch der ihnen eigene Ton und die Annehmlichkeit zu Grunde gehen. Drum ist z. E. in einer Querflöte, als einem abgekürzten Kegel, die Luftsepte die $\bar{d}$ angibt nicht die Helfte von der ganzen Luftsepte die d klinget, welches seyn würde, wenn sie prismatisch oder cylindrisch wäre: Sondern wenn die Länge der Querflöte ohne dem zudeckenden Zapfen 1 Rheinl. Schuh 10 Zoll 10 Linien, das ist 274 Linien lang ist, der grösere Diameter der Flöte 9 Linien, der kleinere aber $7\frac{1}{2}$ Linie, so verhält sich die Länge der Luftsepte d zur Länge der Luftsepte $\bar{d}$ wie 153 zu 121, das ist: die Luftsepte d hat zu ihrer Länge 153 Linien oder 1 Schuh 9 Linien, die Luftsepte $\bar{d}$ aber 121 Linien, oder 10 Zoll 1 Linie. Hingegen sind die beyden Luftsepten dem körperlichen Innhalt nach einander gleich. Wer sich durch Rechnung selbst überzeugen will, der muß das Maaß auf das vollkommenste nehmen, sonsten kommen bey der einen und andern Septe bald etliche Cubicscrupel zu viel, bald zu wenig heraus. Hieraus habe ich die Aufgabe, so zur andern Zeit gehörigen Orts beybringen werde, algebraisch aufgelöset, und mit Exempeln und der Erfahrung bestätiget, nemlich: „Nach einer Querflöte gegebenen Länge, grösten und kleinsten Weite, die Puncte „zu finden, wo die Löcher sollen gebohret werden, „als sie die Töne nach einer verlangten Temperatur angibt„.

diesem merkwürdigen Buche fertig werde, so will ich in folgenden Theilen allezeit zwey Capitel einrücken. Daß endlich Herr Euler die Gabe der Deutlichkeit in keinem allzu hohen Grad besitze, und von der Lehrart der Alten im Beweisen sehr abgehe, zeiget dieses einzige Capitel schon hinlänglich, wenn man solches nach den vier ersten Zeilen dieses Capitels beurtheilt, da es heißt: cum musicam nobis propositum sit ad modum philosophicarum disciplinarum pertractare, in quibus nihil, nisi cuius cognitio et veritas ex praecedentibus explicari possit, proferre liceat: Denn es ist verschiedenes gesagt worden, das aus dem vorhergehenden nicht erkläret werden kann, von der Schärfe der Beweise, die manchmal schartig zu seyn scheint, gar nichts zu gedenken.

VII.

Der musikalische Patriot vom ersten bis zum drey und zwanzigsten Stück.

Der Braunschweigische musikalische Patriot ist eine so lehrreiche als nützliche Schrift, in welcher viel gutes vorkommt, welches ich bemerken will. Diese Schrift hat im Jahr 1741 den 21 Julii angefangen, und ist alle 8 Tage ein Stück auf einem halben Bogen in Quart ausgegeben worden, und zwar in Braunschweig, Wolfenbüttel, Blankenburg, Hannover und Hildesheim.

Im 1 §. des ersten Stücks wird das Wort

Patriot

Patriot überhaupt und ins besondere erkläret, aber nicht vollständig. Im eigentlichen Verstande heisset derjenige ein Patriot, welcher vor sein Vaterland dergestalt sorget, daß er für die Erhaltung, Verbesserung und Ehre desselben auch seine eigene Vortheile beyseite setzet, wenn sie ihm darinn hindern sollten. Im uneigentlichen Verstande heisset überhaupt der ein Patriot, welcher für die Erhaltung, Verbesserung und Ehre einer Sache dergestalt sorget, wie es die Umstände der Sache und seine Kräfte mit sich bringen. Drum ist ins besondere der geschickte Verfasser dieser Schrift ein musikalischer Patriot, weil er vor das beste der Musik ihren Wesen und Umständen nach würklich bemühet ist. Er sorget vor die Aufnahme einer herrlichen und nützlichen Wissenschaft, wie er selbsten in der Folge ausführt. Er beweiset daß die Musik im verschiedenen Verstande eine Wissenschaft und auch eine Kunst sey. Die Erklärungen der Wissenschaft und Kunst, und derselben Unterscheid sind richtig beygebracht. Die Kunst ist eine Fertigkeit des Verstandes und der Glieder des Leibes, welche man, vermöge der erlernten Wissenschaft durch eine beständige Uebung mit würklichen Proben an den Tag leget, und derohalben die wahre Kunst die wahre Wissenschaft schon voraus setzet. Es hat also der siebende Absatz dieses ersten Stücks seine völlige Richtigkeit, wenn der Herr Verfasser also sagt:
„Wir haben viele Virtuosen in der Musik, „die aber am wenigsten das Vermögen haben,

„ihre Kunststücke aus einer gründlichen Erkennt-
„nis zu rechtfertigen. Hergegen haben wir auch
„viele Musikgelehrte, die zwar die völlige Ein-
„sicht oder Theorie der Musik besitzen und ver-
„möge derselben von allen Dingen die bey der
„Musik ins Gehör fallen, richtig urtheilen, doch
„aber auch nicht mit ihren Gliedern die Kunst
„beweisen können. Dem sey nun, wie ihm wolle,
„so werden die Vernünftigsten mir eingestehen,
„daß diese letztern der Musik nicht zu so grosser
„Unehre sind, als die ersten, in so ferne sie bey
„ihrer vermeinten Kunst dennoch allezeit im Blin-
„den tappen. Ist aber Kunst und Wissenschaft
„beständig beysammen, und kan ein Virtuose
„seine Kunst zu demienigen Endzwecke bringen,
„wozu sie die Wissenschaft abgezielet hat, so ver-
„dienet er doppelte Hochachtung, und macht
„sich um die Aufnahme und Würde seiner Kunst
„vor der ganzen Welt so verdient, wie es bishero
„von allen treugesinnten Patrioten verlanget
„worden." Im 10. 11 und 12 §. ist der Nutzen
der Musik in geistlichen und leiblichen Dingen
kurz und gut vorgetragen.

Das andere Stück. Der Herr Verfasser
sagt daß ihm das Zeitungsblat in Hamburg,
welches der unpartheyische Correspondent heisset,
bald abgeschrecket hätte, die unternommene
wöchentliche Arbeit weiter fortzusetzen. Mir ist
es sehr lieb, daß es nicht geschehen ist, und hat
man nicht Ursach von Zeitungsschreibern sich
irre machen zu lassen. Denn bey vernünftigen
Männern gilt zu unsern Zeiten eine unbillige
Lobes-

Lobeserhebung des Zeitungsschreibers so wenig als eine ungerechte Heruntermachung, und die wahren Verdienste eines ehrlichen Mannes gründen sich auf ganz was anders als auf die Zeitungen. Zumahl da ietzo so viele halbgelehrte Zeitungen in Deutschland herumfliegen, daß man wieder eine Zeitung von diesen Zeitungen schreiben könnte, die noch über dies zum Theil von solchen Leuten geschrieben werden, die was anders gerne thun würden, wenn sie darzu geschickt wären, oder Gelegenheit hätten, unterdessen aber vom Verleger um Lohn darzu gedungen werden, Ehre und Schande den Schriftstellern auszutheilen. Es hänget also nun die Ehre und der Ruhm bey uns Deutschen vom Verleger und vom Zeitungsschreiber ab. Könnte es wohl besser eingerichtet werden? Es ist eine grose Bequemlichkeit unserer Zeiten überhaupt ohne viele Mühe die Verdienste eines Mannes binnen einer halben Stunde einzusehen. Gleichwie ich kein Geheimnis verrathe, welches ich nicht sagen soll, als verschweige ich auch kein Geheimnis, so mir nichts schaden kann, worunter ich auch dieses von nicht geringer Wichtigkeit offenbahre. Man schlage in den Registern der Zeitungen die Nahmen der Schriftsteller auf und suche ihre Schriften mit den Beurtheilungen darinnen. Ist er gerühmet: ein braver Mann! ist er getadelt: ein schlechter Mann! Sonsten ist man so einfältig gewesen, und hat erst die Schriften der Scribenten selbsten angesehen und sie erst mit Fleiß gelesen, wenn man einen

Mann kennen lernen wollen, aber ietzo kan man es näher haben, und es ist ein Anzeichen erleuchteter Zeiten, daß man diese Thorheit abschaffet. Diese Glückseligkeit aber haben wir mehr den Zeitungsverlegern als den Zeitungsschreibern zu danken. Denn iener giebt das Brod, und dieser nimmt es mit Dank, und muß also nothwendig der Schreiber nach der Pfeife des Verlegers tanzen, wenn er anders nicht will abgesetzt seyn, indem es ein anderer ist, wenn dieser nicht will. Die Schreib^r sind mehrentheils junge Leute, die Verleger gemeiniglich von mehrern Jahren. Diese wechseln viel öfters ab als iene, und zählet man öfters zwanzig Schreiber, bis der Verlag in die zweyte Hand kommt. Die Verleger sind in der Praxi erfahren und kennen den Geschmack der Welt, oder daß ich nach Art der Buchhändler rede, sie wissen was geht. Die Schreiber müssen also von ihnen erst lernen, wie Zeitungen nach der neuen Art einzurichten sind, daß sie gehen: Nemlich angehende Gelehrte, zumal die mit der ersten Schrift zum Vorschein kommen, muß man bey Wahrnehmung etlicher geringer Fehler erbärmlich herunter und so lächerlich machen, daß sie entweder gar nicht mehr die Feder anzusetzen sich getrauen, oder sich erst bey dem Zeitungsschreiber, oder welches noch besser, beym Verleger, zuvor wieder in Gnade setzen müssen und bitten daß man sie unter dem Haufen der Scribenten mit laufen lässet, worzu viel beytragen kann, wenn man diese Herren lobt und bey guter Gelegenheit schmeichelt.

Denn

Denn wer sie sanfte kratzet, den kratzen sie wieder sanfte. Die andere weise Regel ist, daß man Gelehrte, die sich schon einen Nahmen erworben bey aller Gelegenheit tadelt, und auf eine solche Art mishandelt, daß eine gewisse Gattung von Lesern, die den meisten Haufen ausmachen, eine Freude daran haben kann. Die dritte unvergleichliche Regel ist diese, daß man Männer, die grosse Aemter bekleiden, und von bekannter Geschicklichkeit sind, ausser der massen rühmet, und bis an den dritten Himmel erhebet, und auch ihre Fehler zur Tugend machet. Endlich muß alles in einer guten Schreibart, die mit ein bisgen Großthun und Verwegenheit vermischet und sonderlich mit einem grosen Vertrauen auf seine Einsicht bekleidet ist, abgefaßt seyn, so sind die Zeitungen nach der neuen Art fertig.

Um Verzeihung! bald wäre ich bey Nennung des Hamburgischen sogenannten unpartheyischen Correspondenten auf eine Critik über die neuen halbgelehrten Zeitungen gerathen.

Zu Ende dieses Stücks wird gezeigt, was der musikalische Patriot für sich nehmen und was er nutzen werde: Nemlich da er die Musik zur Vollkommenheit mit befördern helfen will, sollen erst die Steine des Anstossens aus dem Wege geräumet werden, worunter er vor andern die Geringschätzigkeit der Musik zählet. Er wird deswegen alles durchgehen was Anlaß darzu gegeben, und sonderlich die Kirchenmusik vor sich nehmen. Nach gegebenen Maasregeln, die dich

Aufnah-

Aufnahme der Musik befördern können, wird er auf das innere der Musik fortgehen.

Das dritte Stück sagt, daß wie die Musik zu unsern Zeiten gestiegen, also solche noch weiter steigen könne mit der Zeit. Lobt Herr Händeln, Herr Hassen, die beyden Herren Graune und Herrn Telemann und spricht in Wahrheit daß die Ausländer von den Deutschen in der Musik lernen können, und bemerket kurz den Unterscheid der jetzigen Musik von der vor ohngefehr zwanzig Jahren.

Das vierte Stück hält einen vernünftigen Brief an den Patrioten in sich, und gibt zur Aufnahme der Musik folgende Mittel an: 1) Man muß ein musikalisches System haben 2) Soll solches von allen unnützen philosophischen und mathematischen Grillen befreyet seyn, weil die Musik nur ein Theil der Mathematik und in ihrer Uebung eine auf philosophische und mechanische Lehren gebauete Kunst ist. 3) Sollen alle Componisten auch Poeten, und die Poeten, so für die Musik was setzen, auch Componisten seyn. Dieses ist nicht zu hoffen, und auch nicht nöthig, wenn sie nur die Hauptregeln wissen, so ist es genug. 4) Soll ein Componist die Instrumente kennen, wofür er setzet. 5) Sollen die Componisten der Kirchenstücke, den Text nach dem Verstande zu entwickeln, und in das Herz der Zuhörer geschickt einzuprägen wissen. 6) Soll ieder Componist auch den Generalbaß verstehen, und wo nicht

nicht ausüben, doch wenigstens erklären können. Ich vor meine Person habe noch keinen gesehen, der würklich componiren können, und doch die Natur des Generalbasses nicht verstanden hätte. 7) Um die Gemüthsbewegungen gut ausdrücken zu können, soll ein Componist ein Philosoph und ein erfahrner Sittenlehrer seyn. 8) Um die Bewegungen und Würkungen der Natur gut vorzustellen, soll er auch in der Naturlehre erfahren seyn. 9) Die Melodey soll frey, ungezwungen und natürlich seyn, und nicht nach gewissen Kunstgesetzen eingerichtet werden. Man mag die Melodey immer nach gewissen Kunstgesetzen einrichten, wen̄ sie nur vollständig, und die gehörigen Schranken haben, die weder zu weit noch zu eng gesetzet sind. 10) Ist die deutsche, italienische und französische Musik in eine glückliche Mischung zu bringen. Wenn es so zu verstehen, daß in ieder Composition das Gründliche und Regelmäßige der Deutschen, das Anmuthige und Reizende der Italiener und das Natürliche der Franzosen stecken soll, so ist es ganz gut. Man kan aber ietzo den Italienern nicht mehr anmuthiges und reitzendes zuschreiben, als die Deutschen würklich selbsten eigen haben, und in dem Natürlichen werden schon die Franzosen von einigen deutschen Componisten übertroffen. 11) Ist das Reisen vor Virtuosen nützlich, wenn sie das gründliche Wesen und die Arbeitsamkeit der Deutschen in Italien und Frankreich nicht sitzen lassen, sondern vielmehr

mehr ermunterter und erleuchtet nach Hause bringen.

Das fünfte Stück hat nichts erhebliches in sich, so eigentlich hieher gehörte.

Im sechsten Stücke stellet sich der Herr Verfasser an die Spitze der Verächter der Musik, um ihr den Krieg anzukündigen. Er will sie nicht als ein ungetreuer General anführen, sondern bey allen Anfällen das Aeuserste wagen. Er will aber doch die Schuld nicht allein auf sich nehmen, wenn seine Spießgesellen mit ihren Waffen zuletzt zu schanden werden, und der unschuldigen Musik gewonnen geben müssen. Der Krieg geht nun an, und das Kriegsmanifest stehet im 34 §. Die Bewegungsursachen aber, warum die Fürstin Musika mit allen ihren Anhängern feindlich soll verfolget werden, sind folgende: 1) Weil sie ietzo zu mächtig, und also auch fürchterlich zu werden scheinet, und das Gleichgewicht, so die Wissenschaften unter einander haben sollen unterbricht. Denn vor diesem war sie eine Vasallin der mathematischen und philosophischen Wissenschaften, nun aber will sie ihnen den Vorzug und die Herrschaft streitig machen. 2) Die genaue Freundschaft, so die Musik ins geheim mit der Bezaubrungskunst bishero unterhalten, und dadurch viele in ihre verderbliche Netze gezogen, ist die andere Bewegungsursache unsers Unwillens. 3) Weil viele Kaufleute, die keine Opera und kein Concert in allen Messen und Orten, wo sie Handlung getrieben, versäumen und es den grösten Capitalisten gleich thun wollen, dadurch fallit geworden. Ingleichen

weil

weil sie sich auf die niederträchtigste Art in den Schenken, Jahrmärkten und Schauplätzen der Marktschreyer gemein macht, und unnöthig Geld zu verschwenden Gelegenheit gibt.

Im siebenten Stuck stehet 4) weil die Anzahl der seyn wollenden Componisten, dermalen so stark angewachsen, und die Untreue, der Neid, und der Geist der Zwietracht und Lästerung unter den meisten unter ihnen herrschet, auch öfters einander bestehlen. * 5) Weil die Unwissenheit, Unbescheidenheit, und das lasterhafte Wesen verschiedener Musikanführer aus der Erfahrung bekannt ist.

Im achten Stück ist nun das Kriegsmanifest zu Ende, worauf ein Brief folget, welcher vom fremden Orte an einen Correspondenten des Hrn. Verfassers gekommen, worin stehet, daß Herr Mattheson schon 1728 in 243 Betrachtungen in Quart, eine Vertheidigungsschrift für die Musik unter dem Titel eines musikalischen Patrioten heraus gegeben habe, und daß der Herr Verfasser etwas zu stark philosophire, welcher sich im neunten Stück deswegen bestens verantwortet. Daß der Herr Verfasser der unschuldigen Formel der Mathematikgelehrten: **Welches zu erweisen**, das Beywort großprahlerisch unüberlegter Weise

* Der Hr. Verfasser sagt auf eine lustige Art ganz geschickt, daß die Componisten, so fremde Arbeit und Erfindungen für die ihrige ausgäben, den liederlichen Postillenreutern gleich wären, die verdienten, daß man ihrentwegen einen eigentlichen musikalischen Esel setzen liesse, worauf sie tactmäßig einen dreyfach geschwänzten Galop reiten müßten.

Weise überhaupt beygeleget, hätte wohl nachbleiben können. Denn wenn solches würklich bey vollständigen mathematischen Demonstrationen stehet, und also der Wahrheit gemäß ist, so finden ia da die Begriffe von der Prahlerey keine statt. Nun gehet noch in diesem Stücke die Antwort auf das Manifest an, und wird erstlich gar wohl gezeigt, daß die Musik dem wahren Wohlseyn, einer wohl eingerichteten Republik nicht zu wider sey.

Im zehnten Stücke wird untersucht was Musik sey, und eine erbauliche Historie von des Herrn von Sittenheim Morgenmusik erzehlet, von welchem auch im elften und zwölften Stück einige Sätze beygedruckt sind, die hauptsächlich zum Augenmerke haben, daß die Musik der wahren Frömmigkeit u. einem erbarn Mann nicht zu wider sey.*

Im dreyzehnten und vierzehnten Stück wird die Antwort auf die Ursachen, warum man die Musik verfolgen will, fortgesetzet, und im funfzehenden Stücke gesagt, daß die Musik eine Freundin nützlicher Wissenschaften sey, wobey am Ende moralische Neuigkeiten aus dem Reiche der Musik auf Verlangen angehänget worden, die eben nicht sonderlich sinnreich sind.

Im sechzehenden Stück wird dargethan daß die Musik eine Wissenschaft sey, und im siebenzehenden stehet eines und das andere von der Verwandschaft so die Musik mit der Mathematik und der Philo-

* Ein ieder aufmerksamer Leser wird ohne mein Erinnern wohl einsehen, daß das Gespräch mit dem Hrn von Sittenheim und dessen Sätze wohl angebrachte Erdichtungen des Herrn Verfassers sind um der Abwechselung willen.

Philosophie hat. Sonsten ist in diesem Stück p. 132 ein ziemlicher Irrthum eingeschlichen, wenn der Herr Verfasser sagt, die Vollkommenheit des harmonischen Dreyklangs sey in den Verhältnißzahlen gegründet, nemlich in 3. 4. 6. nach der arithmetischen, und in 3. 5. 8. nach der geometrischen Proportion. (Siehe Alsteds Method admirand. Mathematicorum lib. I cap. 4. p. m. 17) Mich wundert es daß der Herr Verfasser solches nicht verbessert hat, wenn es also in Alsteds angeführtem Buche, so ich iezo zum nachschlagen nicht bey der Hand habe, stehet. Denn das fällt so gleich in die Augen, daß 3. 4. 6. keine arithmetische, wohl aber eine harmonische Verhältnis ist, welche darinn bestehet, daß der Unterscheid der ersten und andern Zahl sich zum Unterscheid der andern und dritten Zahl so verhält, wie die erste zur dritten Zahl. In 3. 4. 6. ist der Unterscheid von 3 und 4 eins, und der Unterscheid von 4 und 6 ist zwey, und also 1 : 2 = 3 : 6. folgbar ist 3. 4. 6. weder eine arithmetische noch geometrische, sondern eine harmonische Verhältnis. Eben so ist 3. 5. 8. weder eine geometrische noch arithmetische, und auch im eigentlichen Verstande keine harmonische Verhältnis, ob gleich diese Zahlen harmonische oder übereinstimmende Intervalle vorstellen, nemlich c. a. f̄. Wird aber die Zahl 8 nur halb genommen, und in die Mitte gesetzet, nemlich 3 : 4 : 5 = c : f : a, so ist die arithmetische Proportion vorhanden.

Im achtzehenden Stück wird vorgetragen, was der Affect ist. Er wird beschrieben als eine empfindliche Bewegung der Seelen, so aus einer gar ge-

schwinden und öfters übereilten Vorstellung des Guten und Bösen entstehet, und sich nach Beschaffenheit der sinnlichen Begierde und des sinnlichen Abscheues durch allerhand gewaltsame in dem Körper und Geblüte veranlassete Veränderungen äusert. Die Affecten oder Leidenschaften muß man nicht mit den innerlichen Neigungen der Seele vermengen, denn iene sind eigentlich die Wirkungen der Neigungen. Die Neigungen der Seele aber brechen in eine sinnliche Begierde aus, wenn der Mensch was verlangt unter der Vorstellung des Guten, oder in einem sinnlichen Abscheu, wenn er unter der Vorstellung des Bösen etwas verabscheuet. Kein Mensch kan sich von Affecten frey machen, und ein ieder empfindet verschiedene heftige Veränderungen im Geblüte und den Lebensgeistern, welche den Leib und die äuserlichen Glieder in eine heftige Bewegung setzen, wenn er in einen starken Affect geräthet. Diese Gemüthsbewegungen wechseln bey verschiedenen Menschen in verschiedenen Stuffen ab, und sind nicht einerley. Die Leidenschaften sind dreyerley, angenehme, wo die durch das vorgestellte Gute erzeugte sinnliche Neigung die Seele ferner zu allerhand empfindlichen Bewegungen, und den Körper wegen der natürlichen Uebereinstimmung desselben mit der Seele, wie auch das Geblüte und die Lebensgeister zu verschiedenen merklichen Veränderungen bestimmet. Unangenehme, wo sich das Gegentheil befindet, da nemlich der aus dem vorgestellten Bösen entstandene Abscheu das Gemüth und den Körper zu fernern empfindlichen ausserordent-

ordentlichen Veränderungen veranlasset. Vermischte, da sich zu den angenehmen Bewegungen auch widrige gesellen. Diese verschiedene Affecten und derselben Stuffen müssen einem philosophischen Musikverständigen wohl bekannt seyn, wenn er sie ausdrucken soll; Wo nicht so werden seine verwirrten Begriffe, die er davon hat, nichts als verwirrte Sätze im Ausdruck hervor bringen, und also nothwendig auch nichts als verwirrte Empfindungen bey den Zuhörern hinterlassen. Denn wie die Ursach ist, so ist die Wirkung. Angenehme Affecten sind **Liebe, Freude, Frölichkeit, Zufriedenheit, Hoffnung** u. s. f. Unangenehme **Zorn, Furcht, Traurigkeit, Schrecken, Verzweifelung, Neid, Mißgunst, Reue, Scham** 2c. Vermischte **Haß, Eifersucht, Mitleiden, Wankelmüthigkeit** 2c.

Die Liebe ist die empfindliche Begierde an der Glückseligkeit und Vollkommenheit eines andern sich so zu vergnügen, wie an unserer eigenen. Sie ist verschieden, und entweder gegen GOtt, gegen uns selbst, gegen unsern Nächsten, gegen unvernünftige Thiere, oder auch gegen leblose Dinge. Alle Gattungen der Liebe sind bey verschiedenen Personen, ja bey einer und derselben Person zu verschiedener Zeit, nicht einerley, sondern von verschiedenen Verhältnissen, und nach dem sich die Stuffen der verschiedenen Liebe verhalten, so verhalten sich auch die daher entspringende verschiedene Wallungen im Geblüte, aus welchen bald muntere und lustige, bald ruhige und stille, bald ungedultige und klagende Bewegungen des Kör-

pers, der Glieder und sonderlich der Stimme entspringen. Man hat dahero sonderlich in der Musik auf die Stimme der Liebenden zu sehen, und solche iederzeit nach Beschaffenheit der Umstände einzurichten.

Im neunzehnden Stück ist ein Brief von Herr Rector Kenzky in Prenzlau eingerücket, welchen er von Halberstadt aus geschrieben, woselbst er damals Conrector gewesen, dessen Inhalt den musikalischen Patrioten betrift. Nachdem der Verfasser darauf geantwortet, setzet er seine Betrachtungen über die verschiedenen Bewegungen der Liebe fort.

Ist der Affect munter und lustig, so muß solchen ein Sänger, der eine helle und angenehme Stimme hat, ausdrücken und die Aussprache etwas hurtig seyn. Der vortrefliche Herr Capellmeister Graun in Berlin ist in dieser Art des Ausdruckes besonders glücklich, und wird billig deswegen hochgeschätzet.

Ist der Affect der Liebe ruhig und stille, so muß solches mit einer sanften und lieblichen Stimme ganz natürlich, ohne daß die begleitenden Instrumente mit dem Sänger viel streiten und ein Geräusche machen, ausgedruckt werden.

Bey ungedultigen, klagenden und manchmahl unersättlichen Leidenschaften der Liebe ist schon mehr Arbeit, solche wohl abzuschildern. In der Stimme wird eine Abwechselung der Langsamkeit und Geschwindigkeit seyn müssen. Denn der Liebende in einem solchem Affect bittet bald auf das beweglichste, bald entzündet sich sein Verlan-

gen

gen auf das heftigste, wodurch die Sprache bald in etwas gezogen, bald die Stimme unterbrochen, bald wiederum in eine bebende Bewegung gesetzet wird. Da zu dieser letzten Art des Affects der Liebe sich mehrere Leidenschaften gesellen, und also zu einem gewissen vermischten Affect gehören, so ist sehr nöthig, daß der Componist erstlich die Affecten wohl kenne, und die Verhältnis der Vermischung wisse, hernach daß er sich vermöge einer guten Einbildungskraft in eben den Affect zu setzen wisse, so wird er ohnfehlbar den Affect der Liebe von dieser Art recht natürlich zu entwerfen und nach Schatten und Licht wohl auszumahlen im Stande seyn.

Im zwanzigsten Stück wird von den angenehmen Affecten ferner geredet. Die Freude entstehet wenn man sich auf einmal viel vorhandenes Gutes vorstellet. Sie wird durch eine muntere, klare, und freye Stimme, mit einer fliesenden und etwas geschwinden Composition ausgedrucket, die auch nachdrücklich und lebhaft seyn soll, und leidet sonderlich dieser Ausdruck die Wiederhohlungen, weil der Mensch die innerliche Freude ungezwungen und dabey öfters widerhohlt entdecket. Der Ausdruck der Freude, ist bey geistlichen und weltlichen Lob- und Freudenliedern einerley.

Die Fröhlichkeit hat mit der Freude fast alles gemein, und ist nur darin von solcher unterschieden, daß sie das Ende des besorgten Mißvergnügens ist. Nachdem nun das besorgte Mißvergnügen mittelmäsig, groß oder abscheulich gewesen ist, nachdem wird auch die Fröhlichkeit, mittelmäsig,

mäsig, groß oder heftig seyn. Die Zufriedenheit ist ein wirkliches fortdaurendes Vergnügen über unser Thun und Lassen, und wird durch eine reine und anmuthige Melodie ausgedrucket, wobey die Begleitung der Instrumente in ihren Schranken bleiben und kein Geräusche machen muß.

Im ein und zwanzigsten Stück wird die Hoffnung erkläret, als eine vergnügte Vorstellung desjenigen Guten, davon wir baldige Besitzer zu seyn uns überreden. Die Sprache und Stimme eines Hoffenden ist gesezt, männlich, und dabey etwas stolz, und wo die Gewißheit des zu erwartenden Gutes sehr wahrscheinlich ist, mit einem frolockenden Ton durchmenget Die Hofnung verursachet im Geblüte und dem Nervensaft angenehme Rührungen, und wie die Hoffnung steiget, so steigen auch die daher entstehende Bewegungen.

Wenn das gehofte Gut gar zu lange ausbleibet, und deswegen unangenehme Bewegungen sich darzu gesellen, so wird die Hofnung zur unruhigen Wunschbegierde, welche mit einer etwas gewaltsamen, sehr vernehmlichen, und zuweilen stark pochenden und trozigen Stimme ausgedrucket wird.

Nun kommt der Patriot auf die unangenehmen Affecten. Die Traurigkeit ist ein Mißvergnügen über das viele uns auf einmal vorgestellte Böse. Der Ton eines Traurigen ist schwach und bebend, und der Ausdruck kurz und dabey langsam. Komt ein Unwille gegen den darzu, der uns beleidiget, so wechselt die Langsamkeit mit der Geschwindigkeit ab. Die

Die Furcht ist ein Misvergnügen über den bevorstehenden Unfall, und der daraus sich vorgestellten Gefahr, und heiset mit einem andern Wort auch Angst. Hier macht der Patriot eine kleine Ausschweifung wegen der Furchtsamen. Die Furcht wird aber in der Composition durch eine ächzende, zitternde und gebrochene Stimme vorgestellet. Die Furcht verwandelt sich in einen Schrecken, wenn alle Zufriedenheit durch einen unvermutheten Zufall plötzlich hinweggerissen wird. Da bey dem Schrecken das Geblüte und die Lebensgeister zurücke treten, und sich zusammenziehen, der Mund eine Zeitlang sprachloß und der Ton hernach gebrochen wird, so ist der Schrecken mit einer gebrochenen Stimme, die die einsylbigten Wörter und Buchstaben bisweilen versetzet, und den Zusammenhang zertheilet, auszudrücken.

Im zwey und zwanzigsten Stück kommt die Reue vor, welche als das Gegentheil der Zufriedenheit ein Misvergnügen über sein Thun und Lassen ist. Sie wird mit einer klagenden, seufzenden, und manchmal sich selbst scheltenden Stimme vorgestellet, die zugleich eine Unruhe verräthet. Weil man bey der Reue bald sich wieder tröstet, bald der Muth wieder entfällt, so wird bey der Aussprache nicht einerley Zeitmaaß beobachtet.

Die Schamhafftigkeit ist das innerliche Misvergnügen, wenn wir uns die nachtheiligen Urtheile anderer über unser Thun und Lassen

 vor-

vorstellen. Der Ausdruck wird durch eine wankende, bald kurz abgebrochene, bald beweglich anhaltende Stimme bewerkstelliget, die von dem gesetzten männlichen Wesen entfernet ist.

Wenn die Scham bey einem zur ungemässigten Traurigkeit geneigten Menschen so zunimmt, daß er das durch grobes Fehlen ihm zugezogene Unglück als eine unvermeidliche Folge sich gewiß vorstellet, und keine Rettung weiß, so entstehet der unseelige Affect der Verzweiflung. Die Stimme eines Verzweiflenden ist eigentlich nicht menschlich. Kein gewisser bestimmter Ton: Keine ordentlich gegliederte Syllben: Kein natürlicher Zusammenhang: lauter Raserey, die endlich so weit gehet, daß man ein grösseres Uebel erwählet dem kleinern zu entgehen. Der Ausgang dieser unglücklichen Regungen ist mehrentheils der Selbstmord, und einen solchen Unglückseligen kan der Componist vorstellen, wenn er ihn unmenschlich schreyen, lauter widrige und nie ordentlich abgemessene Töne in der grösten Verwirrung und Uebereilung daher brüllen lässet.

Der Zorn ist ein aus Traurigkeit, Furcht, Schrecken, Reue, Scham und Verzweiflung zusammengesetzter Affect, der das Blut und die Lebensgeister in Feuer und Flammen setzet. Eine plötzlich und wüthend herausfahrende Stimme drücket ihn aus, wobey man schreyet, donnert, und die erhobenen Worte gleichsam zersplittert.

Im drey und zwanzigsten Stück werden **Neid** und **Misgunst** beleuchtet, nemlich das Misvergnügen über eines andern erhaltene Güte, so wir ihm nicht gönnen. Man stellet diesen unmenschlichen Affect, der sich besser vor die Hunde als vor vernümftige Menschen schicket, mit einer **rauhen, knirrenden,** und **murrenden** Stimme in **harten** und **bellenden** Tonen vor. Der Patriot sagt, einige Italienische Sänger, besonders die entmannten Altisten wären am geschicktesten diesen Affect auszudrucken.

Mit dem Neid ist der **Haß** verschwistert, welcher ein gemischter Affect ist, da man den Widerwillen gegen eine Person durch Vergnügen an desselben Unglück zu versüsen suchet. Er zeiget sich in einer **störrischen** und **murmelten** Stimme in rauhen Tonen, die öfters in der Folge in hefftige, prahlende und scheltende Worte ausbricht. Uebersteiget der Haß seine gröste Stuffe, so bricht er in ein **Verfluchen** und **Verwünschen** aus, welches mit **polternden** Tonen und gehäufften Dissonanzen geschiehet. Die **Spötterey**, die **Hohnsprecherey**, der **Schadenfroh** und die **Rachbegierde** sind verschiedene Stuffen des Hasses. Die letztere wird mit verwegenen und **trotzigen** Ausruffungen in einem etwas geschwinden **Zeitmaaß** da die Sätze manchmal kurz abbrechen, die begleitende Instrumente aber, sonderlich der Baß, in steter Arbeit seyn, ausgedrücket.

Die **Eifersucht** ist diejenige Leidenschafft,

vermöge welcher man den vergnügten Besitz einer von uns geliebten Person einer andern nicht gönnet, und deswegen hasset, weil sie uns in dem gewünschten Besitz der uns angenehmen Person hinderlich ist. Man druckt sie anfangs mit einer **wankenden** und etwas **leisen** Stimme aus, da hernach die heimlich fressende Wuth in **stärkern** und **verwegenen** Tonen gegen den Mitbuhler ausbricht, und bald das grausame Schicksal, bald die Leichtglaubigkeit und Wankelmuth der verehrten Person mit **beweglichen** und **seufzenden** Ansprüchen angeklaget wird, und darf dahero das Zeitmaaß nicht einerley seyn.

Die edle **Ruhmbegierde** wird mit einer gesetzten, männlichen, muthigen und zuweilen trotzig vergnügten Stimme vorgestellet.

Die **Wankelmüthigkeit** ist, wo Vergnügen, Hofnung und Ungedult miteinander abwechseln, wegen des begehrten aber zu lang ausbleibenden Glückes.

Das **Mitleiden** ist ein Misvergnügen über des andern Unglück und Unvollkommenheit, dem wir doch aus Liebe gutes gönneten. Es wird mit einer **traurigen**, **beweglichen** und oft **flehenden** Stimme ausgedrückt. Hiemit schliesset der Patriot die vor die Componisten so nöthige Lehre der Leidenschafften.

Nun will ich noch eine Anmerkung machen, die sich auf alle Affecten erstrecket, und aus welcher man, als einer allgemeinen Wahrheit viele nützliche Schlüsse ziehen kan.

Die Erfahrung läßt uns nicht zweifeln, daß eine

eine Leidenschaft überhaupt die Theile des menschlichen Körpers, sonderlich die flüßigen, in eine solche Bewegung setzet, die zuvor nicht da gewesen ist. Da nun also eine Bewegung vorhanden ist, so muß auch eine Ursach dieser Bewegung vorhanden seyn. Die Ursachen müssen entweder in unsern eigenen Körpern, oder in andern Körpern auser uns liegen. Liegen sie in andern Körpern auser uns, so werden die Bewegungen der Körper auser uns auf unsern Körper durch die äuserlichen Sinnen den innerlichen mitgetheilet, welche vermittelst der nervösen Fäserlein zum Gehirn fortgepflanzet werden, allwo sie zurück prallen und eigentlich die Empfindung verursachen. Lieget die Ursach in uns selbsten, so können die Bewegungen aus nichts anders als entweder aus den äuserlichen Theilen des Körpers oder aus den innerlichen Sinnen, welche vermittelst der Einbildungskrafft, das ist der Wiederherstellung der ehemals eingedruckten Ideen, in Bewegung gesetzet werden, herkommen.

Weil nun die Wirkungen sich wie die Ursachen verhalten, so müssen auch die Bewegungen der Leidenschafften sich untereinander wie derselben Ursachen verhalten, das ist, so viele verschiedene Leidenschafften der Menschen sind, so viele verschiedene Ursachen haben auch dieselben. Nun wird man leicht begreifen können, daß die Ursachen der Bewegungen, die Bewegungen selber, die Empfindungen und die dadurch veranlasseten Leidenschafften in einer geo-

metrischen Proportion stehen. Wie sich nemlich die Krafft oder die Ursach A zu der Bewegung B verhält, so muß sich auch die Bewegung B zu der Empfindung C verhalten, und wie sich ferner die Bewegung B zu der Empfindung C verhält, so muß sich auch die Empfindung C zu der Leidenschafft D verhalten, und also stehen die Ursachen der Bewegungen, die Bewegungen selbsten, die innerlichen Empfindungen, und die davon hervorbrechenden Leidenschafften in einer geometrischen Proportion. Denn wenn A; B = B; C. und ferner B; C = C; D so ist auch A; B = C; D.

Wenn nun ferner der Componist einen Affect vollkommen ausdrucket und erreget, so muß seine Composition sich nothwendig zu der daher entstehenden Leidenschafft eben so verhalten, wie sich der Text zu der darinn liegenden Leidenschafft verhält, das ist in einer geometrischen Proportion stehen. Und eben hierinn bestehet die gröste Vollkommenheit eines Philosophischen Componisten. Diese geometrische Proportion zu treffen, welches grosse Geheimnis nur ein groser Verstand, der die Wahrheiten erstlich theoretisch wohl begriffen, hernach aber sich lange Zeit unter Anführung groser Meister geübet hat, einsehen und ausüben kan. Eine jede Leidenschafft hat verschiedene Stuffen, welche vor allem ein Componist zuvor wohl betrachten und darnach seine Composition einrichten muß. Hiervon kan man wohl allgemeine aber keine Regeln ins besondere geben, und die ganze Sache

che verhält sich, wie mit der Malerkunst. Wenn ein Portrait am vollkommensten ist, so müssen sich die Gesichtszüge in dem Original eben so untereinander verhalten, als sich die Züge des Bildes, so das Original ausdrücket, untereinander verhalten. Es träget aber, zu dieser Trefflichkeit in der Malerey hinauf zu steigen, mehr ein treffliches Naturell, ein geübtes Auge im Abmessen, eine lange Uebung, und ein kluges Betrachten vortrefflicher Meisterstücke, als der Cirkel und der Maasstab bey. Und zu gleich hohem Grad in der Composition kan nur ein groser Geist, ein in der Beurtheilung menschlicher Leidenschafften erleuchter Verstand, durch eine langwierige Uebung, und vernünftige Betrachtung der besten Meisterstücke sich hinauf schwingen, welches durch das Monochord und die mathematischen Lehrsätze allein nimmermehr geschehen wird. Welcher wirklicher Virtuos in der Malerey aber hat iemals behaupten können, daß ihm die Geometrie, die Optick, die Perspectiv nicht nöthig gewesen wären? Würde man nicht gleich sehen, daß er noch nicht derienige sey, vor welchem man ihn hält? Und welcher wahrer Virtuos in der Musik hat in Wahrheit sagen können, die Geometrie und Arithmetik mit den Philosophischen Wissenschafften wären einem Componisten ganz unnöthig? Würde diese Sprache nicht beweisen, daß er noch sehr viel zu lernen hat? In diesen zwey herrlichen Künsten, müssen die Lehrlinge vorhero erst durch die schlechterdings hierzu nöthigen

Wissenschafften einige Jahre hindurch gründlich zubereitet werden, wenn mit der Zeit Virtuosen draus werden sollen: Wo nicht, so bleibet gewiß bey Verabsäumung der Mittel auch nothwendig der gesuchte Endzweck aus.

Im folgenden Theile wird der Rest des Patrioten vorkommen.

V.

Abbildung und kurze Erklärung der musikalischen Instrumenten der Japoneser.

Gleichwie die Japoneser mit den Sinesern als Abkömmlinge derselben sehr vieles gemein haben: Also ist auch der erstern Musik so unvollkommen als der letztern. Aller Reisenden Europäer Nachrichten von der Musik der Sineser und Japoneser stimmen darin überein, daß beyder Nationen Melodeyen und Composition sehr abgeschmackt klinge. Ich will ietzo nur von der Japoneser Musik kürzlich reden, von der Sineser ihrer aber zur andern Zeit nach der Anleitung des Pat. Du Halde handeln. Zu meinem Vorhaben hat mir die Historie des Jesuiten von Charlevoix Gelegenheit gegeben, welche in 9 Octavbänden zu Paris im Jahr 1736 zum Vorschein gekommen, und mit allgemeinen Beyfall aufgenommen worden, auch so gar von den Deutschen, die sonsten das Gründliche besser einsehen, ob gleich verschiedenes an dieser Historie auszusetzen ist; Sonderlich

lich daß der Jesuit Charlevoix seine Leidenschaft und gewissermassen seinen heimlichen Neid wider Kämpfern sehr deutlich sehen lassen, welchem er doch mehr als die Helffte seines Buchs zu danken hat, und fast auf allen Blättern anführen müssen. Ob nun gleich einem Scribenten, den die Leidenschafften beherrschen, nicht viel zu glauben und zu trauen ist, so können wir doch dem von Charlevoix in dem was er von der Musik sagt, um so viel mehr Glauben beymessen, ie mehr solches mit der Wahrscheinlichkeit überein kommt. Es sagt aber solcher im I Theil auf der 177 Seite des I Buches im VI Cap. folgendes von der Musik der Japoneser: „Quant à leur Musique, elle est fort insipide, „ils n'ont ni voix, ni methode, ni aucun in„strument, qui merite qu'on en parle, auf „Deutsch: **Was ihre Musik anbelangt, „so ist solche sehr abgeschmackt. Sie ha„ben weder Stimme, noch Manieren, „auch kein einziges Instrument, so verdien„te, daß man davon redete.„**

Das ist es alles, was uns der berühmte Pat. Charlevoix von der Musik der Japoneser gesaget hat.

Es ist auch der Wahrheit gemäß, daß ihre Instrumente gar nichts bedeuten, wie man aus der Abbildung derselben gar wohl sehen kan. Ich habe sie abstechen lassen, so wie sie in der angeführten Historie von Japan gezeichnet sind, und will sie aufs kürzeste erklären.

Tab. XIII. n. 1 ist ein Instrument von fünf

Sey-

Seyten, so einer bey uns so genannten Cyther ähnlich ist. Nur ist es darin unterschieden, daß ihr Hals viel länger ist. Wie die Japoneser dieses Instrument stimmen, kan man so genau nicht sagen. Man siehet aber wohl aus der Eintheilung, welche die Queerstriche vorstellen, daß sie, wenn sie spielen, gleichfalls in der Melodie durch ganze und halbe Töne auf- und absteigen, wie wir; daß sie aber ihre Leiter richtig nach den natürlichen Verhältnissen bestimmen können, daran zweifle ich gar sehr. Denn man muß in der Musik es schon etwas weit gebracht haben, wenn man die Verhältnisse ganz genau bestimmen will. Die Griechischen Philosophen hatten die Musik schon lange mit Fleiß getrieben, ehe sie die wahren Verhältnisse der Töne gefunden, und ehe sie die Instrumenten rein stimmen lerneten, und bey den Japonesern siehets allem Ansehen nach noch lange nicht so helle aus, daß sie schon an die wahren Verhältnisse der Töne denken könnten. Dem sey aber wie ihm wolle, so kan man doch mit Gewißheit vermuthen, daß dieses Instrument in seinem Umfange von Tönen nicht mehr denn eine Octave begreifet. Denn wir wissen aus der musikalischen Historie, daß, ie weniger ein Volk in der Musik bewandert ist, ie einfacher ihre Instrumenten sind, und ie weniger Seyten sind auf solchen: Je mehr sie aber in der musikalischen Erkenntniß zu nehmen, ie vollkommener die Instrumenten nach und nach werden, und die Seyten auf solchen anwachsen, und also der Umfang

der

der Töne erweitert wird. Nun sind aber die Japoneser in der Musik sehr schlecht erfahren, also kan man auch auf den geringen Umfang der Töne bey ihren Instrumenten schliessen. Daß übrigens der bey dem letzten Queerstriche, gegen den Resonanzboden zu, gezeichnete Haken zum anhängen dienen soll, verstehet sich von selbsten.

Num. 2 ist ein Blasinstrument von zehn Tönen, denn so viel sind es Pfeifen, vermuthlich von gleicher Weite und also cylindrisch, oben aber laufen sie spitzig zu, und haben gar keine Oefnung. Dieses lehret uns die Natur dieses Japonesischen Blasinstrumentes. Denn wenn man bey dem Mundstück hineinbläset, so geben alle zehn Pfeifen ihre Töne zu gleich an, wenn nemlich die Löcher, so auf sechs Pfeifen gebohret sind, zugedecket worden. Will aber der Spieler haben, daß eine von den sechs Pfeifen nicht klingen soll, so hebt er den Finger auf. Vier von diesen Pfeifen lassen sich allzeit hören, so lange oben der Spieler hinein bläset, nemlich die zwey Mittelsten und die zwey Aeusersten, auf welchen keine Löcher gebohret sind, und also keine Ursach vorhanden ist, warum sie nicht klingen sollten, so lange das Anblasen dauret. Man siehet wohl, daß diese Pfeifen nach Art unserer Orgelpfeifen angeblasen werden, und also das Hineinblasen statt des Blasebalges dienen muß. Daß die Löcher der sechs bebohrten Pfeifen nicht in gleicher Weite von ihren epistomiis abstehen, hat seinen Grund in der Lage der Finger, welches ausser diesem sonst wohl seyn könnte.

te. Wenn nemlich der Spieler oben, nachdem er die Oefnung in den Mund genommen, den Wind aus dem Munde hineinfahren lässet, so kehret er natürlicher Weise die Enden der Pfeifen gegen den Unterleib zu, und bedecket Rechts und Lincks mit drey Fingern aus ieder Hand die gezeichneten sechs Löcher, wobey man sich leicht einbilden kan, daß die beyden Goldfinger aus der lincken und rechten Hand auf die zwey, von den mittlern zwey unbebohrten Pfeifen, nächst abstehende zu liegen kommen, und auf die folgenden die Mittel- und Zeigefinger. Daß es aber eben diese und keine andere Finger sind, ist daher zu vermuthen, weil das Instrument nicht natürlicher kan gehalten werden, als mit den Daumen und kleinen Fingern. Nun ist noch der Umfang der Töne dieses Blasinstruments übrig, welcher sich nicht über eine Quinte erstrecken kan. Denn die Pfeifen sind der Zeichnung nach von gleicher Weite und also verhalten sie sich, wie ihre Längen. Es sind aber die zwey gebohrten von den Mittlern ungebohrten nächstabstehende Pfeifen zu den äusersten ihrer Länge nach wie 2 zu 3, welches die Quinte ist, wobey zu merken, daß die Länge von den epistomiis an zu rechnen ist, und nicht die Länge der ganzen Pfeife in Betrachtung kommt. Daß übrigens die zwey mittelsten und zwey äusersten Pfeifen in Unisono stehen, ist eben so leicht zu vermuthen, als in die Augen fällt, daß die übrigen Pfeifen halbe und ganze Töne von einander unterschieden sind. Endlich muß ich noch

anmer-

anmerken, daß der Zeichner oder der Kupferstecher bey den zwey mittelsten Pfeifen die epistomia zu bemerken vergessen hat. Denn wenn sie diese nicht hätten, könnten sie keinen Ton angeben. Dieses Instrument muß sehr beschwerlich zu spielen seyn, indem es viel Wind erfordert, und ich zweifle ob es so gut klinge, als unserer Bauren ihre Sackpfeife.

Num. 3 braucht keiner Erklärung. Man siehet wohl daß es ein künstliches Kühhorn vorstellen soll.

Num. 4 Tab. XIV ist ein Hackbret von funfzehn Seyten.

Num. 5 eine Schalmeye.

Num. 6 ein Blasinstrument von zwölf Pfeifen, die in ihrem Umfange nicht mehr denn eine Quinte in sich halten. Das übrige so man an dem Instrumente siehet, ist so wohl um des Zierraths willen, als auch daß man die Pfeifen daran befestigen kan. Es ist leicht zu vermuthen, daß die Pfeifen unten beym Schwanz des Vogels zugedeckt oder verschlossen seyn müssen; denn sonst würden sie nicht können angeblasen werden, welches aber alsdenn oben geschehen kan, wenn der Anbläser das Instrument schnell an dem blasenden Munde wegziehet. Es ist eine Waldpfeife, dergleichen

 chen

chen bey uns die Kräutermänner, so auf den Messen und Märkten ihre Wurmzeltlein und Wurzeln dem gemeinen Mann zu verkaufen pflegen, gebrauchen, da sich denn gemeiniglich der Harlekin damit hören lässet. Uebrigens ist zu vermuthen, daß die Pfeifen aus Kupfer sind, weil solches in Japan gemeiner als bey uns das Eisen ist.

Num. 7. ist eine Art von einer Trompette wie die Nürnberger vor die Kinder machen, und darin unterschieden, daß sie verschiedene Töne angibt, wie die gezeichneten Löcher zu erkennen geben, welche viereckigt und nicht rund sind.

Tab. XV, Num. 8 ist eine Japanesische Cyther von fünf Seyten.

Num. 9 ein dergleichen Hackbret von zehn Seyten.

Num. 10 muß wohl von Metall verfertiget seyn, und darzu dienen, daß man einen Theil an den andern anschläget, und damit ein Geräusche von etlichen undeutlichen Tönen verursachet, wie es bey uns die Bergleute mit ihren stählernen Dreyangel machen.

Tab. XVI. Num. 11. ist eine Japanesische Paucke.

Num

Num. 12 eine Waldpfeife.

Num. 13: eine musikalische Glocke die verschiedene Töne angibt, wie uns die Löcher oben zu erkennen geben. Die Glocke wird beym Gebrauch aufgehänget, und nachdem der Schwengel durch seinen Anschlag die Glocke in eine zitternde Bewegung gesetzet, so kan der Spieler den Ton währender Bebung tiefer machen, wenn er die Löcher vermittelst der darzu gemachten Riegel zuschiebet.

Uebrigens lehret uns die Theorie der Glocken, daß eine Reihe Löcher auf einmahl zugeschoben werden muß, wenn die Glocke einen andern Ton geben soll.

Das sind nun die Instrumenten der Japaneser alle mit einander so der P. Charlevoix in seiner Historie von Japan angeführt, und aus andern Scribenten abzeichnen lassen. Sie sind ein deutlicher Beweiß, daß die Japaneser in der Musik sehr unerfahren sind, und solche den Europäern allerdings einen grosen Ekel verursachen muß. Diese Nation ist sonsten sehr verschmitzt und verständig, und man findet in Japan viele und grose Künstler, und die Scribenten geben ihnen einhellig das Lob, daß sie es in vielen Künsten und Wissenschafften sehr hoch gebracht haben, und gleichwohl sind

 sie

sie in der Musik noch so gar sehr einfältig und abgeschmackt, ich will nicht sagen dumm. Man kan hieraus vernünftig schliessen, daß zur Verbesserung der Musik und zur vollkommenen Erlernung derselben mehr Verstand und Witz nöthig ist, als sich mancher Halbgelehrte aus Mangel der Einsicht in dieselbe nicht vorstellen können.

VI.

Musikalische Neuigkeiten.

Die Societät der musikalischen Wissenschafften in Deutschland, wovon im folgenden Theile ausführliche Nachricht vorkommen soll, wächset immer mehr und mehr an. Es sind im vergangenen Jahr abermal vier neue Mitglieder darzu getreten, nemlich der weltberühmte Händel in Engelland, der Herr Prior Spieß, der Herr P. Weiß und der berühmte gelehrte und fleisige Herr Recktor Venzky in Prenzlau. Weil die musikalischen Werke des gelehrten Herrn Prior Spießens wenigen unter uns bekannt sind, so habe das Verzeichnis von seinen gedruckten musikalischen Werken hier mit einfliesen lassen.

Opera musica plurimum reuerendi ac clarissimi P. Meinradi Spieſs, monasterii B. M. V. impe-

imperialis Vrsinensis Prioris, O. S. benedicti, typis edita

Opus I. *Antiphonarium Marianum*, Alma Redemptoris &c. Regina coeli, Ave & salue Regina. Impressum Campidonae in 4to 1713.

Opus II. *Cithara Dauidis nouiter animata*, h. e. Psalmi uespertini a 4 voc. ord. 2. VV. 2. VV. Violone &c. Impressum Constantiae in fol. 1717.

Opus III. *Philomela Ecclesiastica*, h. e. Cantiones Sacrae, a voce sola cantante, & 2. VV. Impressum Augustae Vindel. anno 1718. fol.

Opus IV. *Cultus Latreutico Musicus*, h. e. 6. Missae breues una cum 2 de Requiem a 4 voc. ord. 2. VV. 2. VV. Violon Org. 4. Ripp. Impressum Constantiae 1719. in fol.

Opus V. *Laus Dei in Sanctis ejus* h. e. Offertoria 20. de communi sanctorum a 4. voc. ord. 2. VV. 2. VV. Violon. Org. 4. Ripp. Impressum Mindelhemii 1723. in fol.

Opus VI. *Hyperdulia Musica*, h. e. Lytaniae Lauretanae de B. M V. a 4 voc. 2 VV. 2 VV. Violon. & Organo. Impressum Augustae Vindel. anno 1726. in fol.

Opus VII. *Musica Enchordica*, h. e. Sonatæ 12. Impressum Augustæ Vindel. anno 1734. in fol.

Eben dieser wackere und gelehrte Componist hat auch einen musikalischen Tractat unter Händen, welchen er zum Nutzen der angehenden Componisten unter folgenden Titel heraus zu geben entschlossen ist:

Tractatus Musico-Compositorius practicus, das ist: Practischer Tractat von der musikalischen Composition, in welchem alle gute und sichere Gründe aus den besten alten und neuesten musikalischen Scribenten heraus gezogen, zusammengetragen, gegen einander gehalten, erkläret und mit untersetzten gnugsamen Exempeln dermassen klar und deutlich erläutert werden, daß ein zur Musik gearteter und nach der edlen musikalischen Composition begieriger angehender Schüler alles zur Ausübung der musikalischen Composition gehöriges darin finden, leicht und ohne mündliche Unterweisung begreifen, erlernen, und nicht ohne vollkommenes Vergnügen zur würklichen Ausübung selbsten schreiten könne und dürfe. Herausgegeben von

P. Meinrad Spieß, Prior des Reichs Gottes Hauses Yrrsee in Schwaben.

ERRA-

ERRATA.

Pag Zeile ist an statt zu lesen:

p. 49 = 20 = ganz = ganzen

p. 91 = 10 folget nach den Worten angehängten Gewichten, die Anmerkung n. 7) welches eigentlich die Zahl 8 seyn sollte.

p. 95 = 10 sollen nach den Zahlen 29½ zwey Puncte: stehen.

p. 110 = 20 folget nach betrachten, das Wörtgen so, welches ausgelassen worden.

= 3 ist 1) vergeblich gesetzt worden.

p. 116 = 3 der Anmerkung = βρέηχα — βρέγχω.

129 = 14 die mit den = damit sie mit den Blasinstrumenten,

23 tiefer = tiefere

134 = ult. Hoboá = Hoboe

135 = penult. als sie die = daß sie die



Tab. I. Tom. III. Part. I. Bibl. mus.

Fig. I.

8 7. 4. 3 7. 8. 7. 3 6.
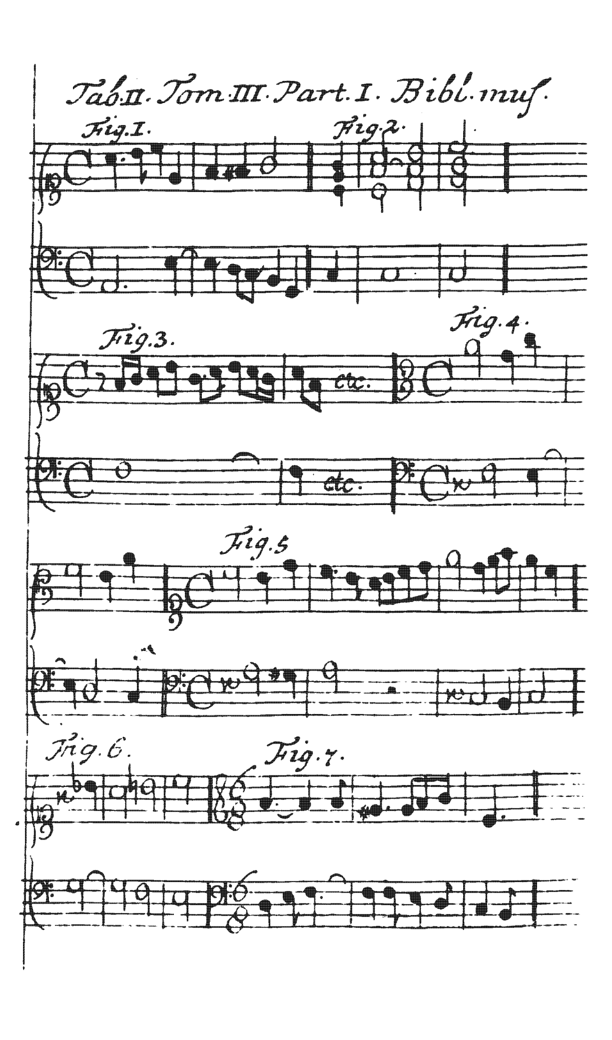
7. 6 7. 8.

Fig. 2.
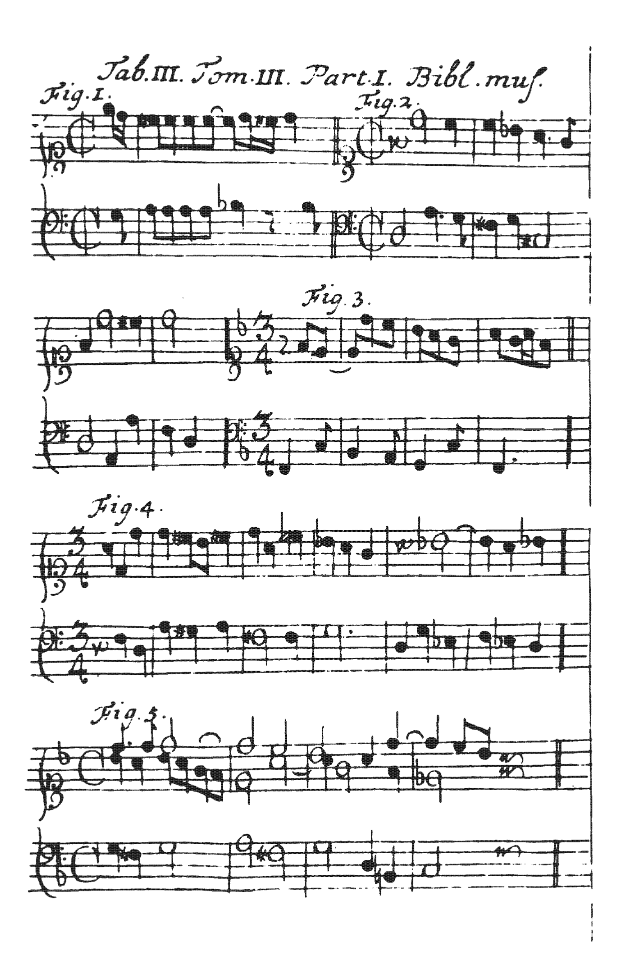
Fig. 3
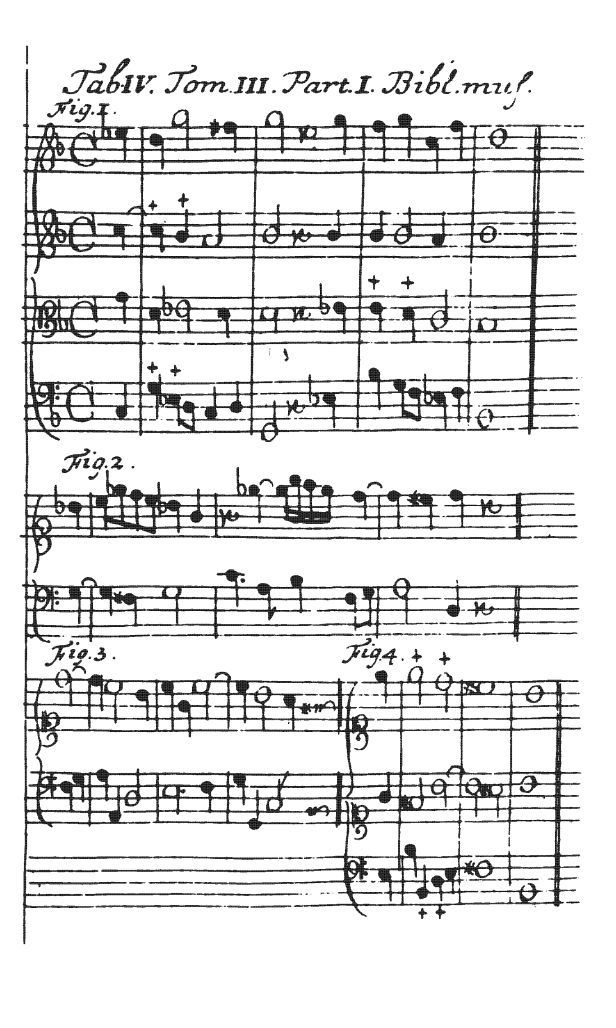
Fig. 4.

Fig. 5.


Tab. II. Tom. III. Part. I. Bibl. muf.
Fig. 1.
Fig. 2.
Fig. 3.
etc.
Fig. 4.
etc.
Fig. 5
Fig. 6.
Fig. 7.

Tab. III. Tom. III. Part. I. Bibl. mus.




Tab. IV. Tom. III. Part. I. Bibl. mus.
Fig. I.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
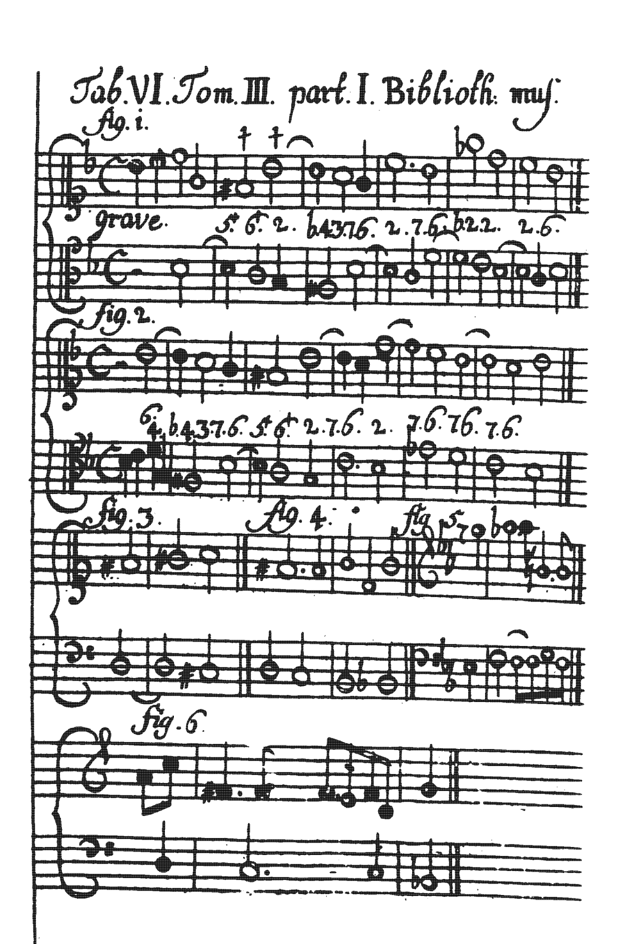
Tab. V. Tom. III. part. I. Bibl. musica.
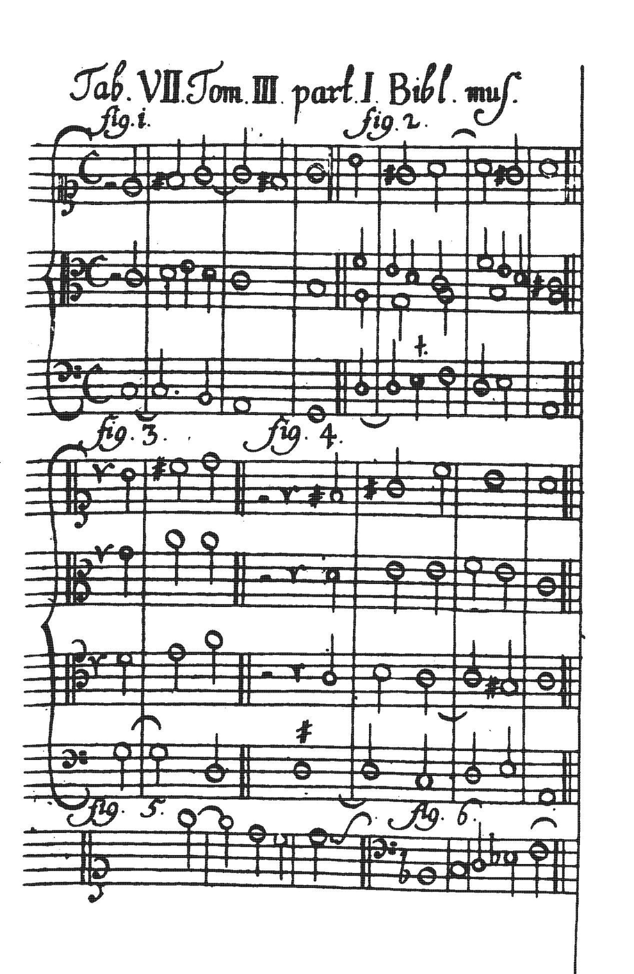
fig. 1.
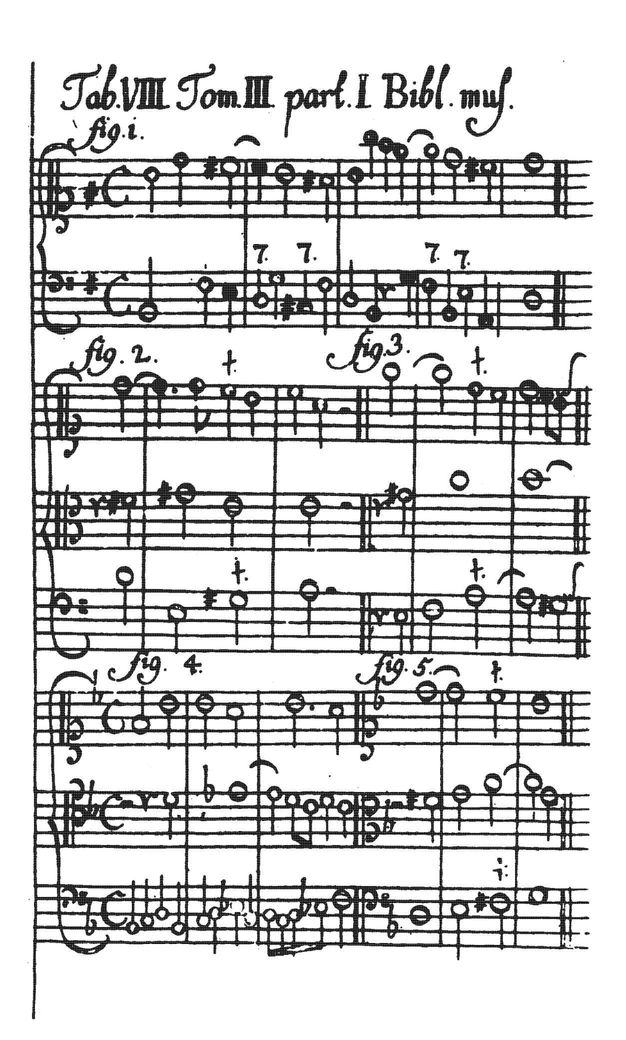
fig. 2.

fig. 3.

fig. 4.


Tab. VI. Tom. III. part. I. Biblioth: mus:
fig. 1.
grave.
fig. 2.
fig. 3.
fig. 4.
fig. 6.


Tab. VII. Tom. III. part. I. Bibl. mus.
fig. 1.
fig. 2.
fig. 3.
fig. 4.
fig. 5.
fig. 6.


Tab. VIII. Tom. III. part. I. Bibl. mus.
fig. 1.
7. 7.
7. 7.
fig. 2.
fig. 3.
fig. 4.
fig. 5.

Tab. ix. Tom. III. part. I. Bibl. mus.

fig. 1.

fig. 2.

fig. 3.

fig. 5.

Tab. X. Tom. III part. I. Bibl. mus.

fig. 1 fig. 2 fig. 3

fig. 4 fig. 5 fig. 6

fig. 7 fig. 8 fig. 9

fig. 10 fig. 11

Tab. XI. Tom. III. part. I. Bibl. mus.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

A. B

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

Tab XII. Tom. III. part. I. Bibl. mus.

fig. 1.

A. B.

fig. 2.

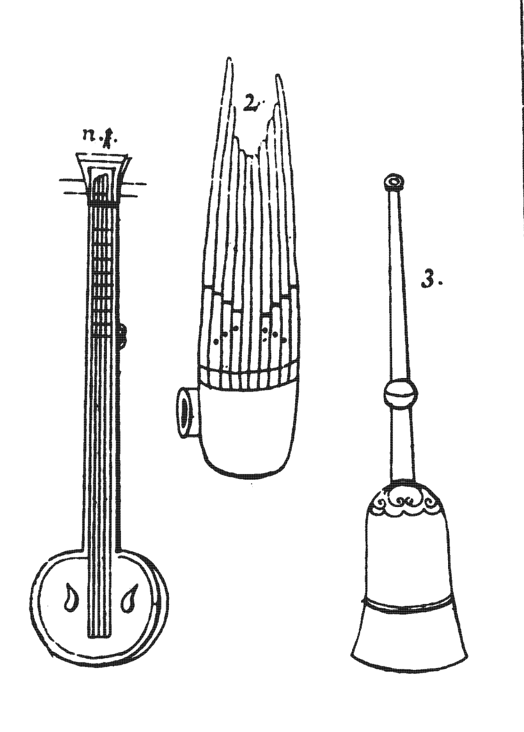
fig. 3.

A B

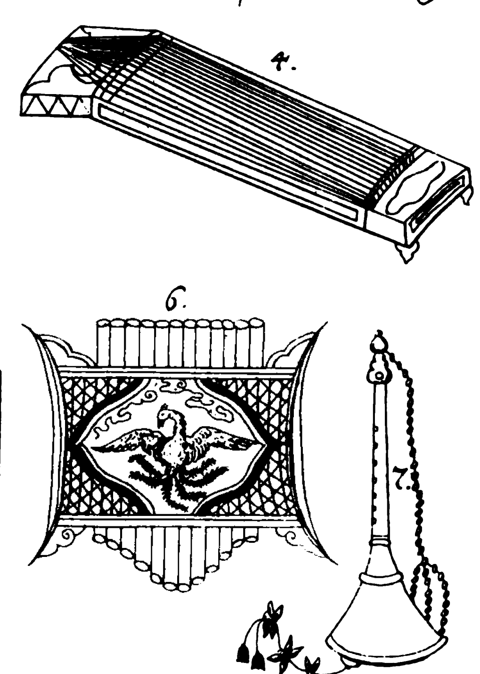
fig. 4.

fig. 6.

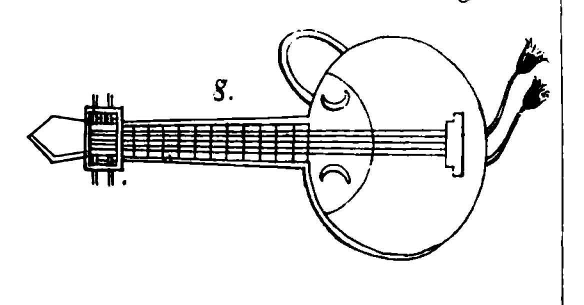
Tab. XIII. Tom III. part. I. Bibl. Mus.

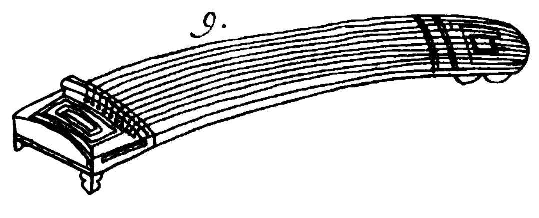


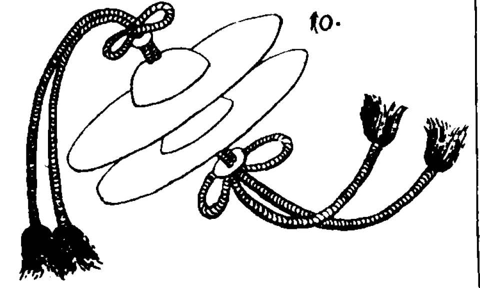
Tab. XIV. Tom.III. par.I. Bibl. Mus.



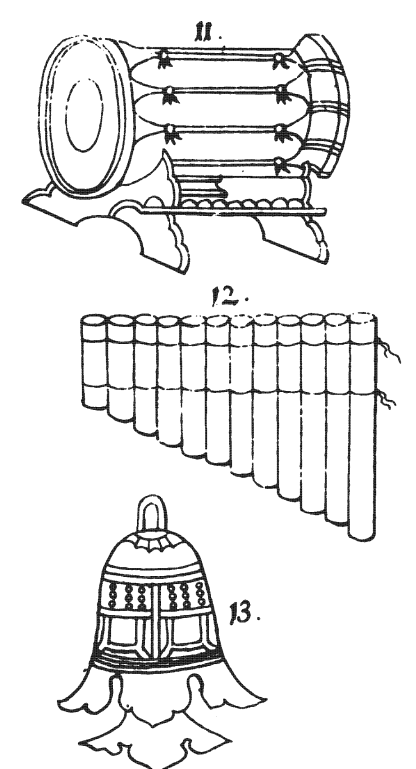
Tab. XV. Tom. III. part. I. Bibl. Mas.







Tab. XVI Tom. III part. I Bibl. Mus.



Musikalische Bibliothek

oder

Gründliche Nachricht

nebst unpartheyischem Urtheil

von alten und neuen

musikalischen Schriften und Büchern,

worinn alles,

was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschaften zur Verbesserung und Erläuterung so wohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird.

Des dritten Bandes

Zweyter Theil.

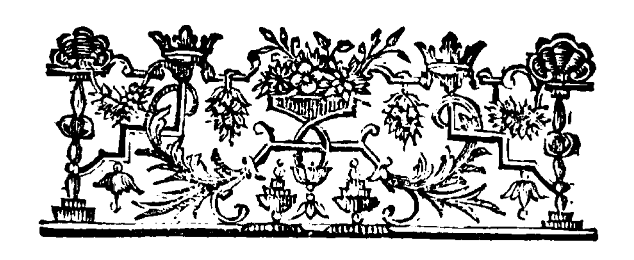
Mit sechszehn Kupfertafeln.

Leipzig, im Jahr 1746.

Im Mizlerischen Bücher-Verlag.

Innhalt.

I. Psellus kurzer Inbegriff der Musik, aus dem Griechischen ins Deutsche übersetzt, mit Xylanders und L. Mizlers Anmerkungen.
II. Christoph Gottlieb Schröters Nothwendigkeit der Mathematik, bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, dem mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musico erwiesen.
III. Fünfte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister.
IV. Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie. Das andere Capitel, von der Annehmlichkeit und den ersten Gründen der Harmonie.
V. Nachricht von der Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland, vom 1738 Jahre, ihrem Anfange, bis zu Ende des 1745 Jahres.
VI. Der musikalische Patriot, vom vier und zwanzigsten bis zum neun und zwanzigsten Stücke.
VII. Musikalische Neuigkeiten.



I.

ΨΕΛΛΟΥ	Des Psellus 1)
τῆς Μουσικῆς Σύνοψις ἠκριβωμένη.	vollständiger kurzer Inbegriff der Musik.
Μουσικὴν οἱ παλαιοὶ συνέχειν εἶπον τὸ πᾶν, οὐδὲν γὰρ ὄντων συμμετρίας ἄτερ καὶ ἀνα-	Die Alten sagten, daß in der Musik das ganze Weltgebäude vorgestellet würde; denn nichts ist in der Welt, so nicht sein

λογίας

1) Psellus, mit dem Vornahmen Michael, lebte zu des constantinopolitanischen Kaisers Romani Diogenis Zeiten, und war berühmt im 1070 Jahre nach Christi Geburt. Er war ein Griechischer Gottesgelahrter und Geschichtschreiber, und hat nebst vielen andern Schriften auch diesen kurzen Inbegriff der Musik aufgesetzt. Er war zu Constantinopel von vornehmen Aeltern gebohren, und des Kaisers Michaelis Ducä VII. Lehrmeister, wie Joh. Zonaras ein Mönch, in seiner Chronike berichtet. Da aber dieser Kaiser abgesetzt und in das Kloster gesteckt wurde, mußte er, als dessen Favorit, gleichfalls seine hohen Bedienungen niederlegen, und ein Mönch werden, in welchem Zustande er ohngefähr dreyßig Jahre

Ji

λογίας ἐςὶν. ἀλλ' ἐδὲ-τι τῶν γινομένων, μὴ μετὰ συμμετρίας τῆς προσηκέσης, καὶ ἀναλο-γίας γινόμενον, καλῶς ἂν το τε γένοντο, κἂν τεχνητὸν ἦν, κἂν φυσι-κὸν, κἂν αἰσθήσει ληπτὸν, κἂν περὶ μόνην νόησιν θεωρέμενον. ἡ δὲ μεσικὴ

bestimmtes Maaß und Verhältniß hat. Alles aber, was in der Welt hervorgebracht wird, das wird nicht für schön gehalten, wenn die gehörige Abmessung und Proportion fehlt, es mag durch die Kunst oder durch die Natur entsprungen seyn, es mag in die Sinnen fallen, oder nur allein vom Verstande begriffen werden. Die Mu-

αὐτο·

---

gelebt. Diese Schrift ist öfters abgedruckt und aufgelegt worden, und **Alardus** hat sie auch zu seinem Büchlein, von der Musik der Alten, hinten angehänget, welches in Schleusingen 1636 herausgekommen, da aber der Griechische Text in der Druckerey sehr mishandelt worden ist. Die Uebersetzung selbst ist auch schlecht, undeutlich und öfters wider den Sinn des Psellus gerathen. Einige setzen unsern Psellus ins 859 Jahr nach Christi Geburt, welches auch der Cardinal **Baronius** gethan, dem der Bischof **Friedrich Spondan**, ein Franzose, der einen umständlichen Auszug aus des Baronius Werke verfertiget und zu Paris 1666. in Fol. ans Licht getreten, gefolget. Sie gründen sich auf die Nachricht des Europalates, der saget, daß der damals zu Constantinopel berühmte Weltweise, **Leo**, auf der Insel Andro, ein Schüler Michaelis Psellus gewesen sey: Es ist leicht zu erachten, daß mehr denn ein Psellus, der berühmteste aber unser Psellus gewesen sey, und des **Zonaras** Chronik hebet hier allen Zweifel. **Psellus** hat ein Büch-

αὐτοσυμμετρία τίς ἐστι καὶ ἀναλογία, τὸ πᾶν, οἷα τοῦ παντὸς ἁρμονία τυγχάνουσα. τάχα δ' ἄν τις καὶ τὸ θεῖον αὐτὸ οὐκ ἀπεικότως ἁρμονίαν ἑαυτοῦ τε καὶ τοῦ παντὸς ὀνόμασοι, ἐν ᾧ τὸ πᾶν συναρμολογούμενον καὶ συμβιβαζόμενον, οὕτω καὶ ὡς ἄριστα διαφαίνεται ἔχον. τοσούτου τὴν μουσικὴν ἠξίωσαν θαύ-

sik ist gewisser massen eine selbständige Wohlgereimtheit (Symmetrie) und Proportion, die die Harmonie der Welt vorstellt. Vielleicht nennt man Gott selbst nicht unrecht eine Uebereinstimmung seiner selbst mit dem ganzen Weltgebäude, für welchen sich ein nach guten Verhältnissen zusammengesetztes und in Ordnung gebrachtes Weltgebäude gar wol ja ganz vortrefflich zu schicken scheinet. Eines so großen Wunders hielten

lein von den vier mathematischen Wissenschaften, der Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie geschrieben, welche der bekannte Guilielmus Xylander von Augspurg, zuerst Griechisch und Lateinisch zu Basel 1556 herausgegeben, mit Anmerkungen. Des Xylanders, eines zu seiner Zeit braven Gelehrten, Anmerkungen, werde hier mit beyfügen, und durch ein X unterscheiden. Zu dessen Zeiten ist niemand in den Sinn gekommen, zu läugnen, daß die Musik eine mathematische Wissenschaft, oder, welches einerley ist, ein Theil der Mathematik sey, zu unsern Zeiten aber will es Herr Mattheson umkehren, und sagt, die Mathematik sey gewisser massen ein Theil der Musik. Es hat aber solches bishero von unsern heutigen Gelehrten noch niemand glauben wollen.

ματος. ἧς ἐν ἅπασιν οὗτο θεωρουμένης, καὶ πάντα διεπούσης καὶ κοσμούσης, καὶ ἡδονὴν μὲν τῇ αἰσθήσει, ἁρμονίαν δὲ τῇ φύσει, μακαριότητα δὲ τῇ νοήσει χαριζομένης, περι τῆς ἐν αἰσθήσει Μουσικῆς, μᾶλλον δὲ τῆς ἐν μιᾷ τῶν αἰσθήσεων τῇ ἀκοῇ θεωρουμένης, ἐν ἐπιτόμῳ διαληψόμεθα.

sie die Musik würdig. 2) Da sie nun in allen Dingen sich zeiget, und alles vermittelt und zieret, und den Sinnen eine reine Wollust, der Natur aber die Harmonie, dem Verstande endlich ein Vergnügen verschaffet, so wollen wir von der Musik, die in die Sinnen, oder vielmehr in einen von den Sinnen, in das Gehör fällt, in einem kurzen Begriffe handeln.

Φθόγ-

2) Von der Uebereinstimmung und Symmetrie des ganzen Weltgebäudes ist von den alten Weltweisen vieles vorgetragen worden, besonders vom Plato, der in diesem Stücke der pythagorischen Weltweisheit gefolget: imgleichen von der Musik der Weltkörper, wovon Cicero im Traume Scipions, und Macrobius hierüber nachzusehen. X) Daß es würklich an dem sey, daß nach der Meynung der Alten das ganze Weltgebäude nach der allervollkommensten Proportion zusammengesetzt seyn müsse, kann man daher sicher schließen: Sind in den einzeln Weltkörpern, als Theilen des Ganzen schon so viele treffliche Uebereinstimmungen und Vollkommenheiten anzutreffen, wie viel Harmonie, Vollkommenheit und Schönheit muß nicht erst im Ganzen, als dem Meisterstücke des allervollkommensten Wesens, vorhanden seyn? Da nun die Musik die allerbeste Ordnung, so sich der Verstand der Menschen vorstellen kann, im Kleinen abbildet, so haben die Alten ganz recht gesagt, daß die Musik die Harmonie des ganzen Weltgebäudes vorstelle.

Φθόγγος ἐςὶ φωνῆς ἀδιαςάτȣ ἐναρμόνιος τάσις. διάςημα δὲ φθόγγων, ἡ πρὸς ἀλλήλȣς ποιὰ χέσις. Σύςημα δὲ ποιὰ διαςημάτων περιοχή. Ἁρμονία δὲ συςημάτων σύνταξις.

Ὁ μὲν ȣ͂ν φθόγγος ἀδιάςατός ἐςιν, ὡς ἡ ἐν γεωμετρίᾳ ςιγμὴ ἐναρμόνιος δε λέγεται, διὰ τὸ ȣ͂τος ἐκπεφωνῆσθαι, ὡς δύνασθαι, καὶ μεθ' ἑτέρȣ φθόγγȣ ἐναρμοσθῆναι. εἰ γὰρ μὴ ȣ͂τως ἐκφωνηθείη, ἀπηχὴς ἐςι φθόγγος, ȣ͂κ ἐναρμόνιος,

Der Ton ist eines durch keinen Zwischenraum getheilten Klanges gleich weite Ausdehnung, die sich zur Harmonie schicket. Ein Intervall aber ist eine gewisse Verhältniß der Töne unter einander. Ein System, oder eine Musikleiter, ist ein gewisser Umfang von Intervallen. Die Harmonie aber ist die Verbindung der Musikleitern.

Der Ton also wird untheilbar angenommen, wie in der Geometrie das Punct. 3) Zur Harmonie sich schickend aber heißt er, weil er so ausgedruckt wird, daß er auch mit einem andern Tone zur Uebereinstimmung gebracht werden kan̄. Wird er aber nicht so ausgedruckt, so ist

3) Alle Schüler der Mathematik wissen gar wohl, daß der mathematische Punct untheilbar ist, solches aber nur in der Einbildung, keinesweges aber auf dem Papiere sich so befindet, gleichwohl aber mit Nutzen also angenommen wird. Eben so verhält es sich, wenn ein einzelner Ton als untheilbar angenommen wird.

νιος, οὐδ' ἂν φθόγγος ὅλως καλοῖτο, ἀλλὰ ψόφος τις, ἄλλως ἐκπεφωνημένος, καὶ πρὸς ἁρμονίαν οὐκ εὔχρηστος. προσηγορίαι δὲ φθόγγων διάφοροι. Τῇ ἀπὸ τοῦ βαρέος ἐπὶ τὸ ὀξὺ προόδῳ καὶ τάξει, τὰς προσηγορίας λαμβάνοντες· προσλαμβανόμενος, ὑπάτη ὑπάτων, παρ-

es ein mislautender Ton, der nicht übereinstimmt, und wird überhaupt kein Ton, sondern ein Geräusch, so von ungefähr entstanden, und zur Uebereinstimmung ganz ungeschickt ist, genennet. Es sind verschiedene Namen der Töne, welche aus der Fortschreitung und Ordnung von der Tiefe zur Höhe hergenommen sind: Proslambanomenos 4) Hypate

4) Es wäre zu weitläuftig hier zu erklären, wie die Griechischen Benennungen der Töne mit der sogenannten musikalischen, oder des Guido Leiter übereinstimmen, und auch unnöthig: indem nach Macrobium, Boethium, Vallam, Martianum und andern solches der gelehrte Glarean gründlich und deutlich in seinem Dodecachordo erläutert. Von diesem und andern können die Lehrbegierigen Erläuterung erlangen. Mir lieget ob zu erinnern, daß diese Stelle des Pselli verderbt sey. Selbst aus den Worten des Verfassers ist klar, daß er habe funfzehn Gattungen der Töne erzählen wollen, welche Disdiapason, d. i. zwo Octaven, oder funfzehn Töne erfüllen, von welchen die mittlere Sexte zweymal genommen wird, weil sie das Ende der ersten Octave und der Anfang der zweyten ist, also daß der Umfang von sechszehn Tönen in funfzehn Sexten enthalten: Denn gleichwie aus zwey Octaven eine Decimequinte, und keine Decimesexte entsteht, eben so entspringt aus der

παρυπάτη ὑπάτων, ὑπάτη διάτονος, ὑπάτη μέσων, παρυπάτη μέσων, μέση μόνως, παράμεσος, τρίτη διεζευγμένη, διάτονος διεζευγμένη, νήτη διεζευγμένη, τρίτη ὑπερβολαίων, διάτονος ὑπερβολαίων, νήτη ὑπερβολαίων. διὰ τούτων ἀπαρτίζεται, τὸ ἐν πεντεκαιδεκαχόρδῳ ἑκκαιδεκάχορδον. τοῦ πέρατος τοῦ ὀκταχόρδου εἰς ἀρχὴν τοῖς

Hypaton, Parhypate Hypaton, Hypate Diatonos, Hypate Meson, Parhypate Meson, Diatonos Meson, Mese Monos, Paramesos, Trite Diezeugmene, Diatonos Diezeugmene, Nete Diezeugmene, Trite Hyperbolåon, Diatonos Hyperbolåon, Nete Hyperbolåon. Aus diesen besteht der Umfang von sechszehn Tönen bey einem Instrumente von funfzehn

Quarte und Quinte zusammen genommen eine Octave, keine None, wie die Musikverständigen wohl wissen. Es sind aber nur die Namen von vierzehn Tönen oder Seyten, die Töne von sich geben, vorhanden. Es fehlen also im Griechischen zwischen diesen Worten: παρυπάτη μέσων und μέση μόνος folgende Nahmen λειχανὸς μέσων oder vielmehr διάτονος μέσων. Denn Psellus pflegt für Lichanos Diatonum zu sagen. Die Beschaffenheit und Erklärung der Worte muß man, wie schon gesagt, von andern herhohlen, die solches weitläuftig vorgetragen. X.) Was die Griechischen Namen bedeuten, das habe ich schon in dieser Schrift im I. Bande im II. Theile von der 6 bis 20 S. zureichend angeführet und erkläret. Daselbst kann man auch 12. 19 und 20 S. die Verbindung der Tetrachorden bey den Alten sehen, und daraus sicher schliessen, daß hier im Texte des Psellus der Ton so λειχανὸς μέσων oder διάτονος μέσων heißt, ausgelassen worden.

τοῖς μετέπειτα λαμβανομένους κατὰ συνέχειαν· ὃν γὰρ λόγον ὁ πρῶτος ἔχων φθόγγος πρὸς τὸν ὄγδοον ἀναφαίνεται, τὸν αὐτὸν καὶ ὁ ὄγδοος, πρὸς τὸν πεντεκαιδέκατον ἔχει. καὶ τά μὲν περὶ φθόγγων ἐν τούτοις.

Seyten, indem das Ende der ersten Octave zum Anfange der folgenden genommen wird. Denn die Verhältniß, so der erste Ton zum achten, hat ebenfalls der achte zum funfzehnten. So viel von den Tonen.

Τῶν δὲ διαστημάτων ἐλάχιστον· μὲν ἡ δίεσις.

Unter den Intervallen ist das kleinste die Diesis, 5)

εἶτα

5) Diese Stelle bedarf einer Anmerkung sehr nöthig. Denn sie ist sehr dunkel, und dahero zu vermuthen, daß sie verderbt sey, vornehmlich bey den Worten ὀκτὼ ἥμισυ und ὀκτωτέταρτον, die sich keineswegen hieher schicken, wie gezeigt werden soll. Erstlich ist für allen bekannt und auch fleißig vom Glarean vorgetragen worden, wie auf einem Monochord aller Intervallen Verhältnisse untersucht werden, indem durch Hülfe eines beweglichen Steges die Seyte nach gewissen Rationen, die im Psello folgen, in zween Theile getheilt wird, die gegen einander die Quarte, die Quinte, die Octave und übrigen Intervalle ausmachen. Es wird aber ein Monochord aus einer Seyte, so auf zween Stegen über einem Brete aufgespannt ist, verfertiget, dergestalt daß sie vom Anschlagen einen Ton von sich geben kann. Der Ton wird also hervorgebracht, wenn ein Theil der Seyte, nämlich die Länge von dem einen Stege zu dem beweglichen Stege, zum andern Theile, der sich von diesem bis zum andern feststehenden Stege erstreckt, sich wie 8 zu 9, das ist, eine Sesquioctave verhält; denn da entspringt der Ton, wenn beyde Theile der Seyte angeschlagen werden. Wenn nun

εἶτα τὸ ἡμιτόνιον, δι- πλοῦν ἔχον ἐπὶ τὸ ὀξὺ τὴν | hernach der halbe Ton, der aus einer doppelten

N 5

iemand die Seyte des Monochords also in zween Theile theilen wollte, daß sie unter sich einen wirklichen halben Ton, das ist, den Ton auf das richtigste in zween gleiche Theile eingetheilt, ausmachen, so könnte solches nicht anders geschehen, als daß man die Länge der Seyte nach der Hälfte der Verhältniß der Sesquioctave theilte. Dieses aber kann auf keine Weise geschehen. Denn es ist aus den Grundsätzen der Rechenkunst bekannt, und Psellus selbsten zeiget solches unten, daß eine Verhältniß theilen, nichts anders sey, als die Quadratwurzel aus ihren Grössen, die sie bestimmen, ausziehen; Gleichwie eine Verhältniß verdoppeln, solche quadriren heißt, dreyfach nehmen aber, derselben Würfel hervorbringen. Es kann aber die Quadratwurzel dieser Zahl $\frac{9}{8}$, denn so wird die Verhältniß Sesquioctave geschrieben, unmöglich in Zahlen gegeben werden. Wenn man solche auch gleich in tauben oder irrationalen Zahlen ausdruckt, denn da kann die Wurzel aus $\frac{9}{8}$ also gegeben werden $\sqrt{\frac{9}{8}}$ oder welches einerley ist $\frac{3}{\sqrt{8}}$ oder $\frac{9}{\sqrt{72}}$, so kann doch die Seyte in zwey Theile keineswegs also getheilet werden, daß der eine zum andern sich verhielte, wie 3 zu $\sqrt{8}$, indem diese Ration nicht ausgedruckt werden kann, weil eine Zahl zu einer tauben Zahl, das ist keiner Zahl, keine Verhältniß hat. Euclid. 5. Prop. 10. Buch. Viel weniger kann ein halber Ton in zwey Dieses aus eben der Ursache getheilet werden. Um dieser Gründe willen haben die Weltweisen den Ton in zween verschiedene halbe Töne, den größern und kleinern, ingleichen in Commaten und Schismaten und andern dergleichen ungleichen Theilen eingetheilet, wie solches bey den musikalischen Scribenten zu sehen ist.

τὴν παραύξησιν τῆς διέσεως. εἶτα ὁ τόνος, διπλοῦν ἔχον, τὸ ἡμιτόνιον, τὸν ἐπόγδοον διϊστάμενος λόγον, ὡς ὁ ἐννα-	Fortschreitung der Diesis in die Höhe bestehet. Alsdenn der Ton, der den halben Ton doppelt in sich enthält, und die Verhältniß, so sesquioctave heißt, aus-

τος

Was also Psellus an diesem Orte sagt, das ist nicht schlechterdings, sondern überhaupt zu verstehen. Ich kann auch nicht glauben, daß Psellus geschrieben habe, daß der halbe Ton gleichsam 9 zu 4, oder die Diesis gleichsam 9 zu 2 sey, eben als wenn hierinn die Hälfte und der vierte Theil der Sesquioctave bestünde: Denn er ist nicht so ungelehrt gewesen, weil er an einem andern Orte die Verdopplungen der Verhältnisse (woraus im Gegentheil die Theilung abzunehmen) gar wohl vorgetragen hat. Sondern ich glaube, daß er also geschrieben, wie ich es auch übersetzt habe: ὡς εἶναι τὸ ἡμιτόνιον, οἷον τοῦ ἐννέα πρὸς ὀκτὼ λόγου ἥμισυ· τὴν δὲ δίεσιν, ὅσου τοῦ ἐννέα πρὸς ὀκτὼ τέταρτον. Außerdem würde der Verstand sehr abgeschmackt herauskommen. Die gleich darauf folgende Worte: Obgleich die Einheit in Ansehung der Zahl nicht getheilt werden kann 2c. scheinen mir deswegen vom Psellus hingesetzt zu seyn, damit sich niemand an die Theilung des Tons stoßen möge, welchen er eine Einheit genennet und vorhero gelehret hatte, daß die Einheit untheilbar sey. Denn in der Rechenkunst kann der allerkleinste Theil als eine Einheit angenommen werden: in der Naturlehre aber wird vorgetragen, daß bey einer fortdauernden Größe (quantitate continua) der allerkleinste Theil nicht angegeben werden kann, und um dieser Ursache willen wird auch die Einheit in der Geometrie getheilt. X.)

τος ἀριθμὸς πρὸς τὸν ὄγδοον· ὡς εἶναι τὸ ἡμιτόνιον, οἷον ὀκτὼ ἥμισυ. τὴν δὲ δίεσιν ὅσον ὀκτωτέταρτον. Εἰ γὰρ καὶ ἡ μονὰς οὐ τέμνεται κατὰ τοὺς ἀριθμοὺς ἀλλ' ἡ ἐν ὕλῃ βλεπομένη μονὰς, τέμνεται γεωμετρικῶς. Τὴν γὰρ ἐπόγδοον διασώζουσαν λόγον νευρὰν, δυνατὸν ὑποτεμεῖν εἰς ἡμιεπόγδοον· ὅπερ ἐστιν ἡμιτόνιον, καὶ ταύτην πάλιν ὑποτεμεῖν εἰς δίεσιν δευτέρως. ἡ γὰρ γεωμετρία, καὶ ἐλάττονα, ἀπὸ τῆς μείζονος κατὰ πάντα τρόπον ἀφαιρεῖται εὐθεῖαν, καὶ τῇ ἐλάττονι προστίθησι μείζονα. ἔνθεν καὶ

machet, das ist, wie 9 zu 8; daher es kommt, daß der halbe Ton gleichsam die Hälfte von der Sesquioctave, die Diesis aber derselben Viertel ist. Denn obgleich die Einheit in Ansehung der Zahl nicht getheilt werden kann, so kann man sie doch in Ansehung der Materie geometrisch theilen. Denn es ist möglich, daß die Seyte, so die Verhältniß der Sesquioctave vorstellt, in die Hälfte der Sesquioctave, das ist, der halbe Ton, eingetheilt werden kan̄, und dieser wiederum in die Diesis oder Viertelston. Denn in der Geometrie ziehet man so wohl eine kleinere gerade Linie von der grössern ab, als man zu einer kleinern eine grössere hinzusetzet. 6) Hieraus folgt,

ἅπαν

6) Dieses wird vom Euclides zu Anfange des 10ten B. und vom Aristoteles in der Physik im 3ten Buche, vom Unendlichen gezeiget. In was für Dingen aber die Arithmetik und Geometrie übereinkommen, und in welchen sie von einander abgehen, ist nicht eines

ἅπαν σχῆμα, καὶ παραυξῆσαι κατὰ τὸ δοκοῦν μῆκος, καὶ ἀγαγεῖν εἰς μείωσιν δύναται. Τῇ δὲ ἀριθμητικῇ τοῦτο ἀδύνατον. αὐτίκα τὸ δοθὲν τετράγωνον, ἡ μὲν ἀριθμητικὴ εἰς ἴσα τεμεῖν τετράγωνα, ἢ διπλασιάσαι τὸ δεδόμενον, οὐ δύναται. τὸν γὰρ ἑξκαιδέκατον ἀριθμὸν τετράγωνον ὄντα, οὐδὲ εἰς ἴσα δυνατὸν διαιρεθῆναι τετράγωνα· τὰ γὰρ ὀκτὼ τετραγωνισθῆναι ἀδύνατον. οὔτε εἰς ἕτερον διπλασιασθῆναι τε-

daß iede Figur nach Gefallen kann vermehrt und vermindert werden. Dieses aber ist in der Arithmetik unmöglich. Es sey nun ein Quadrat gegeben. Die Rechenkunst kan solches in gleiche Vierecke nicht zertheilen, oder verdoppeln. Denn es ist ihr weder möglich die Zahl sechszehn, welche eine Quadratzahl ist, in gleiche Quadrate zu theilen, indem die Zahl acht unmöglich zur Quadratzahl gemacht werden kan, noch auch so zu verdoppeln, daß es ein Viereck bliebe, weil die Zahl zwey und dreysig gleichfalls unmög-

τραγω-

ieden Thuns zu verstehen, da es doch sehr nöthig zu wissen ist. Weil aber dieses kurz nicht gesagt werden kann, so verweisen wir den Leser auf die Erklärung des sechsten Buches des Euclides. Was diese Stelle betrift, so kann ein aufmerksamer Leser die Art ein Viereck zu theilen und zu verdoppeln aus der letzten Figur der XVI Tab. ersehen. Das erste Quadrat a b c d hat eine Seyte a c von 12 Schuh, ist derohalben die Fläche 144. Die Hälfte dieses Vierecks ist das Quadrat b e d f, dessen Seyte b f ist $\sqrt{72}$, die Fläche aber 72 Quadratschuh. Das Doppelte des Vierecks a b c d ist das Quadrat e h g b, dessen Seyte $\sqrt{288}$ ist, die Fläche aber 288. X.)

τράγωνον. τὸν γὰρ τριάκοντα δύο ἀριθμὸν τετραγωνισθῆναι ἀμήχανον. τῇ δὲ γεωμετρίᾳ τοῦτο ῥᾴδιον. τὴν γὰρ τοῦ δοθέντος τετραγώνου πλευρὰν, εἰς διάμετρον ὁ γεωμέτρης μεταλαβὼν, καὶ τετράγωνον αὐτῇ περιθεὶς, ἥμισυ τοῦ δοθέντος τετραγώνου ποιεῖ. καὶ τὴν διάμετρον πάλιν τοῦ δοθέντος, μετειληφὼς εἰς πλευρὰν, τὸ δοθὲν διπλασιάζει τετράγωνον. ταύτῃ θοι καὶ ὁ ἐπόγδοος τοῦ τόνου λόγος εἰς ἡμιτόνιον διαιρεῖται, καὶ αὖθις εἰς δίεσιν, παραυξήσει δε τούτων καὶ ἕτερα ἀσύνθετα διαστήματα γίνεται. τριδίεσις, τριημιτόνιον, διτονιόντε

lich zur Quadratzahl gemacht werden kan. In der Meßkunst aber ist dieses was leichtes. Denn der Meßkünstler nimmt die Seite des gegebenen Vierecks zum Durchschnitte an, um welchen er ein Viereck beschreibet, welches die Hälfte des gegebenen Vierecks ausmacht. Er nimmt ferner den Durchschnitt des gegebenen Vierecks zur Seite an, und verdoppelt dadurch das gegebene Viereck. Gleichergestalt wird die Verhältniß Sesquioctave des Tons, in einen halben Ton, und dieser wiederum in einen Viertelston zertheilet, durch derselben Zusammennehmung aber die übrigen nicht zusammengesetzten Intervalle bestimmt, nämlich das Intervall von drey Viertelstonen 7) die kleine Terz, die

7) In unserer heutigen Musik haben wir dieses Intervall nicht mehr, bey den Alten aber war es das andere Intervall, oder der dritte Ton des weichen Diatonischen Geschlechts, und hieß Lichanos, wie ich schon

νιόντε καὶ τριτόνιον, καὶ ὡς ἄν τις βέλοιτο, καὶ ὁ ῥυθμὸς ἐπιτρεφῇ, ὡς ἐν τοῖς ἑπομένοις γνωσθήσεται.

Ἀσύνθετα δὲ εἴρηται, τῷ ὡς ἐν ἐκσυμφθάρσεως διὰ τριῶν διέσεων, ἢ τριῶν ἡμιτονίων, ἢ καὶ διαφόρων τόνων, μέλος συναπαρτίζεσθαι, δύναμιν μὲν ἔχον διαφέρων διαστημάτων, δι' ἑνὸς δὲ διαστήματος ἀπηχούμενον παρὰ δὲ ταῦτα ἕτερα διαστήματα, τὸ διατεσσάρων καὶ διαπέντε καὶ διαπασῶν. ταῦτα δὲ οὐκ ἄμεσα, οὐδ' ἀσύνθετα, ἀλλὰ διὰ μέσων τῶν εἰρημένων πάντων διαστημάτων ὁδεύοντα. ἃ τῷ μὲν λόγῳ

τῆς

große Terz, die große Quarte, und wie man nur will und das Maaß der Leiter es zuläßt, wie aus der Folge erhellen wird.

Nicht zusammengesetzte aber werden sie genennet, weil gleichsam durch Zusammenschmelzung dreyer Viertelstöne in eins, oder so vieler halben, oder auch verschiedener Töne die Gesangweise vollbracht wird, als in denen zwar innerlich verschiedene Intervalle stecken, aber nur durch ein einziges Intervall ausgedruckt werden. Ausser diesen sind noch andere Intervalle, die Quarte und die Quinte und Octave. Diese aber sind weder unmittelbare, noch nicht zusammengesetzte Intervalle, sondern überschreiten alle gedachte Intervalle. 8)

deutlich in dieser Biblioth. I. Band. II. Th. 10. S. bis 27. aus dem Aristoxen angeführt habe, und also hier zu wiederholen unnöthig ist.

8) Auch diese Intervalle, die Quarte, Quinte und Octa-

τῆς ἀπὸ τοῦ πρότου φθόγγου, ἐπὶ τὸν τελευταῖον ἠχῆς, διαστήματα ὀνομάζονται. τῇ δὲ διὰ μέσου φθόγγων καταταγμένῃ ποσότητι, τὰς τοιάς δε προσηγορίας ἐδέξαντο τὸ διατεσσάρων ὡς διατεσσάρων φθόγγων, εἴτ᾽ οὖν χορδῶν διοδεῦον, καὶ περαινόμενον, καὶ τὸ διαπέντε, ὡς διὰ πέντε τελούμενον, καὶ τὸ διαπασῶν, ὡς δι᾽ ὀκτὼ τελειούμενον, διαπασῶν δὲ, τὸ δι᾽ ὀκτὼ λέγεται, ὡς ἐν τῷ ὀκταχόρδῳ τῶν ὅλων διαστάσεων συμπληρουμένων, κἀκεῖθεν αὖθις ἐπαναδιπλουμένων, ὡς καὶ ἀπ᾽ αὐτῆς δηλοῦ-

Sie werden in Ansehung des Klangs, vom ersten bis zum letzten Tone, Intervalle genennet, in Betrachtung der Größe aber der darzwischen liegenden Töne haben sie folgende Namen bekommen, die Quarte nämlich, weil sie durch vier Töne gehet, oder so viel Seyten durchschreitet, die Quinte, weil sie aus fünf Klängen, und die Octave, weil sie aus achten bestehet, Diapason aber, oder **durch alle**, heisset die Octave deswegen; weil sie acht Seyten durchschreitet, und gleichsam alle Intervalle in dem Octochord enthalten sind, so daß sie von dort an nur wieder verdoppelt werden, wie aus der Uebereinstim-

ve sind aus ganzen und halben, großen und kleinen Tönen zusammengesetzt. z. E. Es bestehet aus der großen und kleinem Terz die Quinte, die große Terz wiederum aus einem großem und kleinem ganzen Tone, die kleine Terz aus zwey großen halben und einem kleinen um ein Comma vermehrten halben Ton. S. diese Schrift I. B. IV. Th. 13. S. V. Th. 42. 43. S. II. Band I. Th. 136. S.

δηλοῦται τῆς φερωνυμίας τῶν κλήσεων· δὶς γὰρ διὰ τεσσάρων, καὶ δὶς διὰ πέντε, καὶ δὶς διὰ πασῶν αἱ μετὰ ταῦτα διαστάσεις καλοῦνται.

mung der Benennungen mit der Sache selbst erhellet. Denn die zusammengesetzte Quarte, die zusammengesetzte Quinte 9) und Octave werden nach diesen Intervallen benennet.

Συμ-

9) Ob es gleich im Griechischen δὶς διὰ τεσσάρων, und δὶς διὰ πέντε, heisset, das ist, die Quarte und Quinte zweymal genommen, wodurch die Septime und None entstehet, so habe ich es doch die zusammengesetzte Quarte und die zusammengesetzte Quinte übersetzt, weil diese Stelle ganz gewiß verderbt ist, und sonsten keinen Verstand haben würde. Xylander hat solches ebenfalls bemerket, und seine Worte lauten also: **Es ist ohne Zweifel die zusammengesetzte Quarte** rc. zu lesen. Denn die Quinte zweymal genommen, ist nichts weniger als eine Consonanz, sondern eine Dissonanz, welche die Tonkünstler die None heissen. Wollte man **die zusammengesetzte Quinte** lesen, so wird es diejenige Consonanz seyn, so Duodecime genennet wird. Die Quarte aber zweymal genommen ist die Septime, welche allzeit eine Dissonanz, niemals eine Consonanz ist. Gleichwie aber die Quarte niemals schlechterdings eine Consonanz, sondern nur, nach Beschaffenheit der Umstände: Also ist auch die zusammensetzte Quarte oder Undecime, nur in gewissen Umständen unter die Consonanzen zu zählen, von welchen sie außerdem ausgeschlossen wird. Ein mehrers ist bey andern zu suchen, doch habe meine Meynung zu beweisen nöthig gehabt, welche die folgende Worte des Psellus, da er die Beyspiele der Antiphonen erzählt, offenbar bestätigen, und noch deutlicher die Stelle da er lehret, aus wie viel Tönen iede Consonanz bestehe.

Συμφωνεῖ δὲ, ἡ μὲν διὰ τεσσάρων διάστασις καὶ ἡ διὰ πέντε, κατὰ παράφωνον, ἡ δὲ διὰ πασῶν καὶ ἡ δὶς διὰ τεσσάρων καὶ ἡ δὶς διὰ πέντε καὶ ἡ δὶς διὰ πασῶν κατὰ ἀντίφωνον. διαφέρει δὲ ἀλλήλων, τό τε παράφωνον καὶ ἀντίφωνον, τῷ τὸ μὲν παράφωνον ἀνισοχρόνως συμφωνεῖν, ἠπίως πῶς καὶ εὐρύθμως διαδεχομένων ἀλλήλοις τῶν φθόγγων ἀναλογίαις καὶ λόγοις καθ' ὁμαλότητα, τὸ δὲ ἀντίφωνον, ἰσοχρόνως τοῦ ὀξέως τῷ βάρει κατὰ ταυτὸν συμφωνοῦντος, οἷον τοῦ ὀγδόου τῷ πρώτῳ, τοῦ ἑνδεκάτου τῷ τετάρτῳ, τοῦ δωδεκάτου τῷ πέμπτῳ, καὶ τοῦ πεντεκαιδεκάτου

Es stimmen aber die Intervalle, die Quarte und Quinte, nach dem Geschlecht der Consonanzen, so die Griechen Paraphonum nennen, überein; die Octave aber und die zusammengesetzte Quarte, zusammengesetzte Quinte und doppelte Octave nach demjenigen Geschlecht der Consonanzen, so die Griechen Antiphonum heißen. Es ist unter beystimmend (paraphonum) und zustimmend (antiphonum) dieser Unterscheid. Nach dem Paraphonum ist die Uebereinstimmung zu ungleicher Zeit, wenn die Verhältnisse der Töne nach ihren Proportionen und Rationen gleichförmig auf einander folgen; das Antiphonum aber ist, wenn ein hoher Ton mit einem tiefern zu gleicher Zeit übereinstimmt, nämlich wenn der achte Ton mit dem ersten, der eilfte mit dem vierten, der zwölfte mit dem fünften, und der funf-

τῷ ὀγδόῳ, συνανιόντων ἢ συγκατιόντων ἐν ταῖς τάσεσιν, ἢ ἀνέσεσι, τῶν βαρέων τοῖς ὀξέσιν, ἢ τῶν ὀξέων τοῖς βαρέσι κατὰ ἀνάλογον. ὁ δὲ τόνος, καὶ τὸ ἡμιτόνιον καὶ ἡ δίεσις, καθ᾽ ἑαυτὰ θεωρούμενα, ἀρχὴ μὲν συμφωνίας· οὔπω δὲ συμφωνία. συμπληροῦται δὲ τὸ μὲν διὰ τεσσάρων, ἐκ δύο τόνων, καὶ ἡμιτονίου καὶ μικρόν τι πρὸς, ὃ καὶ διεσέως ἧττον ὂν, προσωνυμίας οὐκ ἔτυχε. τὸ δὲ διὰ πέντε ἐκ τριῶν καὶ ἡμιτο-

νίου,

zehnte mit dem achten, erhöhet aufsteigen, oder erniedriget herunter gehen, so daß die tiefern mit den höhern, oder die höhern mit den tiefern der Verhältniß gemäß übereinkommen. 10) Der Ton, der halbe und Viertelston, sind zwar, an und vor sich betrachtet, der Anfang zur Consonanz, nicht aber die Consonanz selber. Es bestehet aber die Quarte aus zween ganzen und noch etwas mehr als einem halben Ton, welches, weil es weniger als ein Viertelston ist, keinen Namen hat. Die Quinte aber hält drey und einen halben Ton in

10) Aus des Psellus Vortrage ist deutlich genug, daß Paraphonum eine Consonanz in der Melodie, und Antiphonum eine Consonanz in der Harmonie sey. Die Beyspiele so er von der letztern gegeben, sind lauter Octaven. Denn vom ersten bis zum achten Tone sind eben so viel Stuffen, als vom vierten bis zum eilften; vom fünften bis zum zwölften, vom achten bis zum funfzehnten Tone: Daß er aber nur Exempel von Octaven gegeben, kommt daher, weil die Alten die Terzen für keine Consonanzen hielten, vielweniger die Sexten; mit Quarten und Quinten aber auf und abzusteigen verbot ihnen das Gehör.

νίου, τὸ δὲ διὰ πασῶν δι᾽ ἕξ, τὸ δὲ διαπασῶν καὶ δὶς διὰ τεσσάρων, δι᾽ ὀκτὼ καὶ ἡμιτονίου. τὸ δὲ διαπασῶν καὶ δὶς διὰ πέντε δι᾽ ἐννέα καὶ ἡμιτονίου, τὸ δὲ δὶς διὰ πασῶν διὰ δώδεκα. Λόγος δὲ τοῦ μὲν διατεσσάρων ἐπίτριτος, τοῦ δὲ διὰ πέντε ἡμιόλιος, τοῦ δὲ διὰ πασῶν διπλάσιος, τοῦ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων, διπλασιεπιμερὴς, τοῦ διὰ πασῶν καὶ δὶς διὰ πέντε,

sich, die Octave sechs Töne, die zusammengesetzte Quarte acht und einen halben Ton, 11) die zusammengesetzte Quinte aber neun und einen halben Ton, und die zusammengesetzte Octave zwölf Töne. Die Verhältniß der Quarte ist $1\frac{1}{3}$, der Quinte $1\frac{1}{2}$, der Octave aber doppelt, oder 2, der zusammengesetzten Quarte $2\frac{2}{3}$, der zusammengesetzten Quinte 3, 12) damit solches besser in

11) Es kann nicht heißen im Griechischen διαπασῶν καὶ δὶς διὰ τεσσάρων, welches keinen Verstand hätte; Eben so wenig kann man gleich darauf lesen διαπασῶν καὶ δὶς διὰ πέντε. Denn eine Octave und zwo Quarten machen eilf Töne, und eine Octave und zwo Quinten dreyzehn Töne aus, nicht aber acht und einen halben Ton, und ferner neun und einen halben Ton, wie doch Psellus geschrieben hat, da er von Consonanzen redet. Es ist also offenbar, daß das Wörtlein δὶς von einem Abschreiber aus Unachtsamkeit oder Unverstand eingeflicket worden.

12) Im Griechischen διὰ πασῶν καὶ δὶς διὰ πέντε wurde falsch also gelesen, wie an einigen andern Orten, da das Wörtlein δὶς überflüßig ist. Weil folget, daß die Octave mit der Quarte, das ist die Undecime, eine doppelte übertheilende (duplam superpartientem) Verhältniß ausmacht, welches von der doppelten zweyübertheilenden Dreytheil (de du-

τριπλάσιος, οἷον ὡς ἐπὶ ὑποδείγματος κείσθω πρῶτος ἐν ἀριθμοῖς ὅρος, ὁ ἕκτος ἡμῖν ἀριθμὸς, πρὸς ὃν πάντως ἐπίτριτος ὁ ὄγδοος, ἡμιόλιος ὁ ἔννατος, διπλάσιος ὁ δωδέκατος, διπλασιεπιμερὴς ὁ ἕξ καὶ δέκατος, ἕκτον δὶς τὸ ἔχων, καὶ δύο μέρη αὐτοῦ τριπλάσιος ὁ ὀκτωκαιδέκατος, τετραπλάσιος,

die Sinnen falle, so nehme man zum Beyspiele aus den Zahlen zur ersten die Zahl 6 an, in Ansehung welcher die Zahl 8 Sesquitertius, das ist, $1\frac{1}{3}$, die Zahl 9 Sesquialter, $1\frac{1}{2}$, ist, die Zahl 12 macht das doppelte, 16 das doppelte übertheilende, nämlich das doppelte zweyübertheilende Dreytheil, 13) 18 das

pla superbipartiente tertias) zu verstehen ist. Diese wird aus den Verhältnissen der Octave und Quarte, nämlich der doppelten und ein und ein Drittel, zusammengesetzt, wie diejenigen wissen, so die Rechenkunst verstehen. Denn $\frac{2}{1}$ mit $\frac{4}{3}$ multiplicirt, thut $\frac{8}{3}$ oder $2\frac{2}{3}$. Also steckt in der Duodecime, oder der zusammengesetzten Quinte, die dreyfache Verhältniß, die aus den Verhältnissen der Octave und Quinte, der doppelten und Sesquialtera entstanden. Denn $\frac{3}{2}$ zweymal genommen, macht drey aus. Diese Worte bekräftigen meine Meynung von der Lesart dieser Stellen augenscheinlich. X.)

13) Man muß sich nicht daran stossen, wenn Psellus sagt, die Verhältniß der Quarte sey $1\frac{1}{3}$, der Quinte $1\frac{1}{2}$, der Octave 2, der zusammengesetzten Quarte $2\frac{2}{3}$, der zusammengesetzten Quinte 3. Jedermann weiß, daß die Ration der Quarte 3:4, der Quinte 2:3, der Octave 1:2, der zusammengesetzten Quarte 3:8, der zusammengesetzten Quiute 1:3 sey: Psellus aber versteht unter der Verhältniß den Exponenten. Nämlich der Exponent der Quarte 3:4

πλάσιος, ὁ εἰκοστὸς τέταρτος. εἰδέναι μέντοι χρὴ, ὡς οὐ πρὸς τὸν ἀριθμὸν τῶν φθόγγων ἢ τῶν χορδῶν οἱ λόγοι τῶν διαστάσεων κρίνονται, ἀλλὰ πρὸς τὴν ἐπίτασιν τῆς ἠχῆς, τῆς ἀπὸ τοῦ βαρέος πρὸς τὸ ὀξύτερον. ἐπείτοιγε τὸ διὰ πέντε διάστημα λόγον ἡμώλιον ἔχον, οὐ πρὸς τὴν ὑπεροχὴν τῆς τῶν φθέγγων ποσότητος, ἣν ἔχει πρὸ αὐτοῦ συκρινόμενος, φαίνεται ἡμιόλιος.

Πρὸς μὲν γὰρ τὸν πρῶτον φθόγγον πενταπλασίων εὑρίσκεται, πρὸς δὲ τὸν δεύτερον διπλασιημιόλιος, πρὸς δὲ τὸν τρίτον, ἐπιδιμερής, πρὸς δὲ τὸν τέταρτον ἐπι-

dreyfache, 24 das vierfache aus. Man muß aber wissen, daß die Verhältnisse der Intervallen nicht nach der Zahl der Töne oder der Seyten beurtheilt werden, sondern nach dem Abstande des Tons, der von der Tiefe zur Höhe enthalten. Denn das Intervall, die Quinte, welcher Verhältniß anderthalb ist, scheinet nicht nach der Erhöhung der Größe bey den Tönen, welche sie in Ansehung der fürhergehenden Töne hat, anderthalb zu seyn.

Denn auf diese Art wäre es in Ansehung des ersten Tons das fünffache, gegen den andern, das doppelte und ein halbes, gegen den dritten, ein ganzes und zwey Drittel, gegen den vierten, eins und ein Vier-

ist $1\frac{1}{3}$, denn drey steckt in vier, ein und ein drittelmal. Der Exponent der Quinte 2 : 3, ist $1\frac{1}{2}$; Es werden also die Verhältnisse hier darnach beurtheilet, wenn man betrachtet, wie oft die kleinere Größe eines Intervalls in der Größern stecket.

ἐπιτέταρτος. ἐπ' οὐδενὶ δὲ δείκνυται ἡμιόλιος. πρὸς τὴν ἐπίτασιν, τοιγαροῦν τῆς ὀξύτητος, οὐ πρὸς τὸν ἀριθμὸν τῶν φθόγγων κρίνεται ἡμιόλιος. τὸ δὲ αὐτὸ καὶ περὶ τοὺς λοιποὺς τῶν λόγων νοήσαμεν. ἐξεύρηνται δὲ οἱ τοιοῦτοι τῶν διαστάσεων λόγοι, ἀπὸ τῆς διαφορᾶς τοῦ μήκους τῶν χορδῶν, ἢ τῆς παχύτητος, ἢ τῆς τάσεως, γενομένης κατὰ τὴν στροφὴν τῶν κολάβων, ἢ γνωριμώτερον ἀπὸ τῆς ἐξαρτήσεος τῶν βαρῶν. Ἐπὶ τῶν δὲ ἐμπνευστῶν, ἢ ἀπὸ τῆς εὐρύτητος τῶν κοιλιῶν, ἢ ἀπὸ τῆς ἐπιτάσεως τοῦ πνεύματος

καὶ

tel. 14) Mit keinem aber kann anderthalb verglichen werden. Man hat also auf den Abstand der Höhe und nicht auf die Anzahl der Töne zu sehen bey Anderthalb. Eben dieses ist auch von den übrigen zu verstehen. Es sind aber diese Verhältnisse der Intervallen aus dem Unterscheide der Länge und Dicke der Seyten gefunden worden, ingleichen aus der anspannenden Kraft der Wirbel, und noch deutlicher durch Anhängung der Gewichte. Bey den Blasinstrumenten aber durch die Weite der Aushölung, und durch das Verstä:ken oder Nach-

14) Psellus sagt, man müsse die Verhältniß der Quinte nicht nach der Anzahl der Töne bestimmen, das ist, für den ersten und letzten Ton 1 : 5 hinschreiben, weil sonsten das fünffache herauskommen würde, indem 1 in 5 fünfmal enthalten, da doch der Exponent der Quinte $1\frac{1}{2}$ sey. Nach dieser Art müßte sich auch der andere und fünfte Ton wie $2\frac{1}{2}$ verhalten, weil 2 in 5 zwey und ein halb mal steckt, welches doch falsch ist, indem der Exponent der Quarte $1\frac{1}{3}$.

καὶ ἀνέσεως. Τῶν δὲ διαστημάτων, τὸ μὲν ἐστὶ τετράχορδον, τὰς τοῦ διατέσσαρων ἁπάσας ἐμπεριέχον δυνάμεις, τὸ δὲ πεντάχορδον τὰς τοῦ πέντε δυνάμεις περιλαμβάνον, τὸ δὲ ὀκτάχορδον τὴν ὅλην διαπασῶν περιέχον ἰσχύν, τὸ δὲ κατὰ συνέχειαν ἑκκαιδεκάχορδον, τὴν τοῦ δὶς διαπασῶν ὁλυχερῆσυν ἔχον διάτασιν, διπλᾶν τὰς δυνάμεις ἀποφερόμενον, αὐτάς τε γὰρ προειρημένας, καὶ τὰς τοῦ δὶς διὰ τεσσάρων, καὶ τοῦ δὶς διὰ πέντε, καὶ τοῦ δὶς διαπασῶν ἐν ἑαυτῷ περιέχει. Διαφέρει δὲ τὰ συστήματα τῶν ἐν μέσῳ

lassen des Anblasens. 15) Ferner ist ein anders der Intervallen Tetrachord, welches alle Eigenschaften der Quarte in sich hält, ein anders das Pentachord, so alle Eigenschaften der Qvinte in sich begreift, ein anders das Octochord, welches alle Kraft der Octave einschließt, ein anders ein völliger Inbegriff von sechszehn Seyten, der den ganzen Umfang der zusammengesetzten Octave in sich hält, und doppelten Nutzen hat, indem er die erstgedachten Intervallen, und die Septime und die None und die zusammengesetzte Octave in sich begreift. 16) Unter den Systemen, oder Verbindungen der Intervallen, und den Intervallen, so in

15) Das meiste kömmt bey den Blasinstrumenten auf derselben Länge an.

16) Ein Tetrachord ist eine Reihe von vier Seyten, ein Pentachord von fünf Seyten, ein Octochord von acht Seyten, ein Eccadecachord ein Inbegriff von sechszehn Seyten.

διαστημάτων, τῷ τὰ μὲν, ἐν ὕλῃ τὴν σύστασιν ἔχειν, τὰ δὲ διαστήματα ἐξ ἀφαιρέσεως τῆς ὕλης νοεῖσθαι. Τῆς δὲ ἁρμονίας ἴδιον, τὸ τὰ τοιαῦτα συστήματα συντάττειν καὶ συναρμολογεῖν, πρὸς τὸ τοῖόν δε τῆς μελῳδίας γένος, οἷον τὸ διάτονον, τὸ χρωματικὸν, καὶ τὸ παρωνύμως ἀπ᾽ αὐτῆς ἁρμονίας ἁρμονικὸν προσαγορευόμενον. εἰ μὲν οὖν διὰ τόνων τὸ πλεῖστον ἡ ἁρμονία προάγοιτο, τὸ διάτονον οὕτω καλούμενον κατασκευάζεται γέ-

der Mitte derselben liegen, ist dieser Unterscheid, daß jener Zusammensetzung der Materie nach betrachtet wird, diese aber, wenn man die Materie in Gedanken absondert, verstanden werden. 17) Der Harmonie kommt es zu, die Verbindungen der Intervalle zusammen zu setzen, u. nach einem Geschlechte der Melodie übereinstimmend zu machen, dergleichen das diatonische, chromatische, und enharmonische ist, welches von der Harmonie selbst den Namen hat. Wenn nun die Harmonie hauptsächlich durch Töne fortschreitet, 18) so entstehet auf

νος,

17) Psellus will hier sagen, bey den Verbindungen der Intervallen siehet man auf die Anzahl der Töne, aus wie vielen solche bestehen, und das macht die Materie der Systemen aus. Wenn man aber ein Intervall aus einem solchen System betrachtet, z. B. die Quinte, so siehet man nicht mehr auf die Materie der Quinte, als die fünf Töne einschließt, sondern nur auf derselben Exponenten, und sondert also die Materie in Gedanken ab.

18) Psellus nimmt hier das Wort Harmonie in einem andern Verstande, als wir es heute zu Tage zu neh-

νος, εἰ δὲ δι' ἡμιτονίων, τὸ χρωματικὸν, εἰ δὲ διέσεσι μᾶλλον, ἡ ἁρμονία συνέχεται, τὸ ἁρμονικὸν λεγόμενον ἀπαρτίζεται μέλος, οὐ μὲν τὸ πᾶν διὰ τόνων τὰ τῆς ἁρμονίας προφέρεται, οὐδὲ δι' ἡμιτονίων τὸ πᾶν, οὐδὲ τὸ πᾶν ἐκ διέσεων, οὐδὲ γὰρ δυνατόν.

Ἀλλ' ἐπεὶ τρισὶ διαστάσεσι τὸ διατεσσάρων ἀπήρτισται δυσὶ δὲ τόνοις καὶ ἡμιτονίῳ διείληπται, δύω τονιαίων διαστημάτων ἐντυθεμένων, ἀνάγκη τὸ λοιπὸν

diese Art das diatonische Geschlecht, durch halbe Tone aber das chromatische, 19) bestehet aber die Harmonie mehrentheils aus Viertelstonen, so entspringt der sogenañte harmonische Gesang, oder Geschlecht. Doch wird die Harmonie weder aus ganzen Tonen allein, noch aus halben Tonen allein, noch aus Viertelstonen allein zusañengesetzt, welches auch nicht möglich ist.

Sondern weil die Quarte aus drey Intervallen bestehet, welches nämlich zween ganze und einen halben Ton begreift, so muß nothwendig, nachdem man zween ganze Töne darzu bestimmt, noch ein halber

men pflegen. Es heisset hier bey ihm so viel als eine Verbindung verschiedener Töne nach einer gewissen Ordnung, das ist, eine Tonart, eine Musikleiter, ein System.

19) Chromatisch ist eigentlich so viel als bunt. Weil nämlich dieses Geschlecht aus mehrern halben Tönen bestehet, als das diatonische, und mit solchen gleichsam ausgemalt und verzieret ist, so haben es die Alten das bunte Geschlecht genennet.

τελεῖν ἡμιτόνιον καὶ τοῦτ' ἂν εἴη τὸ διὰ τεσσάρων διάτονον ὀνομαζόμενον γένος, ἐξ ἡμιτονίου καὶ δύο ἀπαρτιζόμενον τόνων. εἰ δὲ δύο εἴη τὰ ἡμιτόνια, τὸ λοιπὸν γένοιτο ἂν ἓν ἐκ συμφθάρσεως διάστημα, τριημιτόνιον ἀσύνθετον, ἐξ ἡμιτονίων δύο, καὶ τριημιτονίου συγκεκραμένον, εἴη δὲ ἂν τοῦτο τὸ διὰ τεσσάρων γένος χρωματικὸν, παθητικώτερόν τε τοῦ προτέρου καὶ γοέτερον. εἰ δὲ κατὰ δύο διέσεις ἡ μελῳδία προάγοι, τὸ θάτερον ἔσται τῶν διαστημάτων ἓν διτόνιον ἐκ συμφθάρσεως, καὶ τὸ διὰ τεσ-

Ton übrig bleiben; der gleichen Quarte wird das diatonische Geschlecht genennt, so aus einem halben und zween ganzen Tönen zusammengesetzt ist. Wenn aber zween halbe Töne zugegen sind und das übrige 20) in ein einziges Intervall zusammen geschmolzen wird, nämlich in ein nicht zusammengesetztes Intervall von drey halben Tönen, so daß sie aus zwey halben und einem Intervall von drey halben Tönen besteht, so heißt diese Quarte das chromatische Geschlecht, welches zu Erregung der Leidenschaften und Traurigkeit geschickter als das vorhergehende ist. Wenn aber die Melodie durch zween Viertelstöne fortschreitet, so wird das übrige ein aus zween ganzen Tönen zusammengeschmolzenes Intervall seyn, und

σάρων

20) So nämlich noch zur Ausfüllung einer Quarte gehöret.

σάρων τοῦτο γένος ἁρμονικὸν ὀνομάζεται, τῷ εἶναι ἄριστον, ἐκ τῆς κοινῆς ἁρμονίας τὴν παρωνυμίαν ἀπενεγκάμενον. τὸν ὅμοιον δὲ τρόπον καὶ τὰ λοιπὰ τῶν συστημάτων ἡ ἁρμονία συντάττει, τῷ γὰρ ἑνὸς τοῦ τετραχόρδου περὶ τὰ διαστήματα τοῦ διατεσσάρων συντακτικῷ ὑποδείγματι ῥᾴδιον φιλομαθεῖ καὶ περὶ τῶν ἑξῆς συστημάτων κατα-

dergleichen Quarte heißt das harmonische Geschlecht, welches das beste ist, und seinen Namen von der Harmonie überhaupt bekommen hat. 21) Auf gleiche Art setzt auch die Harmonie die übrigen Verbindungen der Töne zusammen, und da man gezeiget, wie im Tetrachord die Intervalle mit einander verbunden werden, so kann nun ein Lehrbegieriger leicht auf die folgenden Verbindungen der Töne schliessen. 22)

στοχά-

21) Dieses alles was hier Psellus von den drey Geschlechten vorgetragen, kann man im I. B. II. Th. von der 4 bis 24 S. viel ausführlicher nachlesen, und überhaupt sich einen viel bessern Begriff von der Musik der Alten, als aus des Psellus sehr kurzem Vortrage machen, welches um so viel nöthiger ist, da zu unsern Zeiten die wenigsten Componisten, auch die, so andre lehren wollen, einen richtigen Begriff von der Alten Musik, sonderlich den drey Geschlechten haben.

22) Nämlich wenn eine Quarte und Quinte wieder mit einander verbunden werden, daß eine Octave daraus entstehet, oder wenn zwo dergleichen Octaven zusammengesetzt werden. Von den verschiedenen Verbindungen der Töne bey den Alten nach den Tetrachorden siehe musikl. Bibliothek. I. B. II. Th. von der 8 bis 13 S.

ϛοχάζεσθαι. Δυσμελῳδικώτατον μέντοι τὸ ἁρμονικὸν γένος τῆς μελῳδίας ἐϛι, καὶ πολλῆς τριβῆς, καὶ συνηθείας δεόμενον, ὅθεν οὐδ' εἰς χρῆσιν ῥᾳδίως ἔρχεται, τὸ δὲ διάτονον, ἁπλοῦν τε, καὶ γενναῖον καὶ φυσικώτερον, διὸ δὴ τοῦτο παραλαμβάνει καὶ πλάτων. τούτων δὲ πάλιν ἕκαϛον ποικίλλεται, καὶ εἰς πολλὰς διαιρέσεις καὶ διαφορὰς καὶ εἴδη μελῳδιῶν κατατέμνεται, καὶ νῦν μὲν λύδιον, νῦν δὲ φρύγιον, νῦν δὲ δώριον ἐναρμόζεται μέλος. ὧν ἐφ' ἑκάϛῳ παιήων, ὑμέναιος, ἐξό-

Das allerschwerste Geschlecht der Melodie in der Ausübung ist das harmonische, worzu eine lange Uebung und Gewohnheit erfordert wird, daher man es auch nicht leicht gebrauchet. Hingegen das diatonische ist einfach, edel und der Natur gemäß, weswegen es auch Plato angenommen. Von diesen aber ist iedes wieder unterschieden, und in viele Eintheilungen, Unterschiede und Gattungen vertheilet. Denn bald wird ein Gesang nach der Lydischen, bald nach der Phrygischen, bald nach der Dorischen Tonart gesetzt. 23) Nach diesen Tonarten wurde der Lobgesang, den Göttern zu Ehren, ein Hochzeitlied, und der Gesang bey Ausgange einer Fabel, abge-

διος,

23) Es war ferner die Aeolische, Mixolydische und Jonische Tonart bey den Alten bekannt, ingleichen die Hypolydische, Hypophrygische, Hypodorische, Hypoäolische, Hypomixolydische und Hypoionische, wovon 19. und 20. S. im I. B. II. Theil einige Nachricht nachgelesen werden kann.

διος, καὶ ὅσα εἴδη με- faßt, nebst andern Gat-
λωδιῶν ἀναφαίνεται. ὁ tungen der Gesänge. 24)
γὰρ

24) Was Exodius für ein Gesang gewesen, das ist mir, aufrichtig zu bekennen, unwissend. Vielleicht wars ein Gesang, dessen man sich zu Anfange der Feldzüge oder Reisen bedienet. X.) Xylander hätte als einer der gut Griechisch verstanden, vielmehr zu Ende der Feldzüge oder Reisen sagen sollen. Es war aber Exodius ein solcher Gesang, dessen sich die Griechen und hernach die Römer zum Beschluße ihrer Trauer- und Lustspiele bedienet hatten. Andre wollen, daß man sich desselben auch beym Beschluße eines Aufzugs bedienet hätte, welches wahrscheinlich ist, wobey iedoch kein Zweifel, daß die Exodii nach Endigung eines Aufzugs von dem Exodio nach Vollendung des ganzen Trauer- oder Lustspiels unterschieden gewesen. Vielleicht hat man auch andere Gesänge bey Ausgange eines Lustspiels, andere bey einem Trauerspiele gehabt. Aus wie viel Stimmen eigentlich ein solcher Gesang bestanden, kann man mit völliger Gewißheit nicht darthun. Nach Bulengerum im II. Buch 12. C. de theatro wäre es mehr denn eine Person gewesen, als welcher sagt: quemadmodum autem inducebatur chorus a tibicine in scenam, ita & reuocabatur ac emittebatur, unde *modi tibicinum*, quibus receptui canitur, dicuntur ἐξόδιοι. Wenn gleich ein Pfeifer vorhergegangen, der blasend den Chor, oder die übrigen Musikos aufgeführet, und eben so wieder blasend abgeführet, so folget doch noch nicht daraus, daß er allein geblasen haben muß, wie Herr Walther im musikl. Aufschlagbuch 234. S. meynet; Sondern es ist vielmehr höchstwahrscheinlich, daß sie den Hauptpfeifer, der sie durch den Exodium zum Fortgehen aufgerufen, werden geantwortet und mit ihm hernach zugleich gespielet haben. Ja Bulenger bekräftiget dieses gleich darauf

γὰρ τῇ τῶν διαστημάτων μόνῃ μεταφορᾷ, οὐδὲ τῇ μόνῃ τούτων διαφορᾷ, ἀλλὰ καὶ ταῖς χολαιοτέραις καὶ ταχιναῖς μεταβάσεσι, διαμοναῖς τε καὶ ῥοαῖς καὶ ταῖς τῶν ἐπαφῶν καὶ κρουμάτων ποικίλαις μεταχειρίσεσι, τὰ μυρία τῶν μελῳδιῶν, καὶ ποικίλα κατασκευάζεται.

Denn es werden nicht nur durch die Veränderung der Intervallen und derselben Unterscheid allein, sondern auch durch die langsameren und geschwindern Fortschreitungen, Haltungen, und wenn der Gesang fortfliesset, ferner durch verschiedene Handhabung der Täckte und Schläge unzählige und ganz verschiedene Gattungen der Melodie hervorgebracht. Ende.

---

selbsten, wenn er schreibt: Exodium, canticum est, quod exeuntes canunt, nämlich musici, wie solches der Verstand der Worte leichte giebt. Uebrigens siehet man wohl, daß denjenigen, so von der Musik der Alten umständliche Nachricht verlangen, durch diese wenigen Blätter keine Gnüge geleistet werden kann, ohngeachtet sie was darzu beytragen mögen; Sondern wer hierinn völlig unterrichtet seyn will, muß die vom M. Meibom und D. Wallis herausgegebenen Griechischen Scribenten von der Musik der Alten aufschlagen und verstehen lernen, welche ich zu seiner Zeit mit Fleiß durchgehen und das nützlichste davon hier beybringen will. Unterdessen ist es nöthig gewesen, den Liebhabern indessen einen Vorschmack zu geben, denen zu gefallen ich den Psellum in der Grundsprache beygefüget, unsern deutschen Musikverständigen zu Nutzen aber übersetzt.

II. Die

II.

Die Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, dem hier mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musico erwiesen von Christoph Gottlieb Schrötern, Componist und Organist zu St. Nicolai in Nordhausen, wie auch der Societät der musikalischen Wissenschaften Mitglied. *)

Einleitung.

§. 1.

Meyne nicht, hochzuehrender Leser, daß ich mit dem critischen Musico einen leeren Wortstreit führen wolle: denn ich habe meinen Verstand iederzeit mit nützlichen Wahrheiten ernähret. Halte diese Schrift nicht für überflüßig: denn des critischen Musici vermischter Vortrag ist in der musikalischen Bibliothec noch nicht zur Hälfte untersuchet. Gieb dich nicht eher für seinen Anhänger aus, bis du beweisen kannst, daß seine wankende Urtheilskraft der deinigen gleich sey. Tritt nicht eher auf meine Seite, bis du diese Blätter vom Anfange bis zu Ende genau geprüfet. Ziehet die Wahrheit dich alsdenn von

*) Ich rücke hier eine Schrift ein, so ihrem Verfasser so wohl wegen der Gründlichkeit als nachdrücklichen Bescheidenheit Ehre macht. Ich habe keine Anmerkungen hinzusetzen können, noch wollen, um meinen Worten in dieser Schrift II. B. I. Theil 146 bis 148 S. getreulich nachzukommen.

von ihm ab, so gieb nicht mir allein, sondern vielmehr deiner vernünftigen Einsicht die Schuld.

§. 2. Vielleicht weist du noch nicht, daß 1737, zu Hamburg im güldenen A B C eine Schrift unter dem Titul: **Der critische Musicus**; und zwar alle 14 Tage ein Stück von vier Octavblättern ausgegeben worden. Den ersten **Theil**, welcher aus 26 Stücken bestehet, beschloß der sonst ungenannte Herr Verfasser 1738 mit einer Zuschrift an seinen Vater, Herrn **Johann Scheibe**, hochedlen und kunsterfahrnen Orgelmacher zu Leipzig, nebst beygefügter Vorrede, Register und einem sonderbaren Anhange. Der **zweyte Theil** wurde 1739 mit dem 27sten Stücke angefangen, und bey Rudolph Beneke alle 8 Tage ausgegeben, bis endlich der Criticus 1740 im 78sten Stücke, wider aller Leser Vermuthen, gänzlich Abschied nahm, iedoch die Zuschrift an des Herrn Grafen **von Manteufel** Excellenz, ingleichen die Vorrede und das Register nachschickte.

§. 3. Als ich das erste Stück des critischen Musici gelesen, entstunden in mir folgende Gedanken: Nun wird es auf dem musicalischen Horizonte bald Tag werden, da nämlich die rühmlichen Bemühungen eines unermüdeten **Matthesons**, durch den erwünschten Beytritt eines grundgelehrten **Mizlers** und muthigen **Scheibens**, nicht nur unterstützet, sondern auch von Zeit zu Zeit weiter fortgesetzet werden sollen, u. d. g. Allein durch die folgenden Stücke wurde meine Freude versalzen. Denn als ich mir, nach Anleitung der 63sten Seite im ersten Theile, die wahre Größe eines musicalischen Schriftverfassers vorstellte, der alles mit der anständigsten und mit der

erha-

erhabensten Art verrichtet: so betrachtete ich zugleich unsern Criticum, und befand ihn an vielen Stellen „als einen elenden Held, der durch seine unordentlichen „und falschen Gedanken, die wider die Vernunft und „wider die Natur streiten, durch seine beständige Ta„delsucht, durch unaufhörliche Schimpfworte, durch „die heftigsten, schändlichsten und tadelnswürdigsten „Ausdrückungen sein elendes, sein verwerfliches, sein „pöbelhaftes Gemüth und seinen niederträchtigen und „kriechenden Geist verrathen.“

§. 4. Wegen des Briefes im sechsten Stücke vermuthete man bald einen neuen Federkrieg: weil nämlich der critische Musicus einige Musicverständige getadelt, sonderlich aber den berühmten Herrn Capellmeister **Bach** heftig angestochen. Denn ob gleich auf der 41sten Seite vorgegeben wurde, daß der Brief von einem reisenden Musikanten an einen Meister der Musik abgefasset sey: welcher letztere des Briefes Einschaltung verlanget habe; so erfuhr man doch bald, daß der Criticus diese allzufeine Satyre selbst verfertiget. Sollte er über diesen unvermutheten Bericht stutzen; so beliebe er sich der damaligen musikalischen Umstände zu Hamburg unschwer zu erinnern, und das Alphabet seiner treuen Freunde durchzusehen: so wird er seinen besten Mann darinn finden. Wofern er aber besorget, daß vielleicht mehr als einer seiner vermeynten Freunde diese Heimlichkeit offenbaret: so nenne er nur künftig den Meister der Musik, welcher ihn um die Einschaltung des sogenannten **merkwürdigen Briefes** ersuchet: alsdenn wird dis Räzel leicht aufzulösen seyn. Bis dahinn glaubet iedermann, daß der critische Musicus

bey der Wahrheit vorbey spazieret sey. Der hieher gehörige Beweis lieget in demjenigen Ausdrucke, da er auf der 11ten Seite seiner Beantwortung mit der größten Kühnheit saget, „daß dem Herrn Capellmei„ster Bach Gerechtigkeit wiederfahren."

§. 5. Vielleicht werden diejenigen, welche die critischen Blätter und andere hieher gehörigen Schriften noch nicht gelesen, begierig seyn zu wissen: ob der Herr Capellmeister Bach dazu stille geschwiegen? Antwort: Da selbiger, wegen überhäufter Amtsgeschäfte nicht im Stande war, dem critischen Musico gehörig zu begegnen: so nahm der Herr Magister Birnbaum zu Leipzig sich dieser Sache an, und schrieb

Unpartheyische Anmerckungen über eine bedenckliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musici. In 8. Ein Bogen und sechs Blätter.

Diese unpartheyischen Anmerkungen hat der Herr Magister Mizler dem ersten Bande seiner musikalischen Bibliothek, im 4ten Theile auf der 62sten bis 73sten Seite einverleiben lassen. So bescheiden der vorhin erwähnte Herr M. Birnbaum den critischen Musicum angeredet, desto unbescheidener und verworrener erfolgte die

Beantwortung der unpartheyischen Anmerkungen rc. ausgefertiget von Johann Adolph Scheibe. Hamburg, 1738. drittehalb Bogen in 8.

Diese verunglückte Beantwortung ist bey dem ersten Theile des critischen Musici als ein Anhang zu finden.

den. Hierauf erblickte man mit vielem Vergnügen

M. Johann Abraham Birnbaums Vertheidigung seiner unpartheyischen Anmerkungen ꝛc. wider Joh. Adolph Scheibens Beantwortung derselben, 1739. sechs Bogen in 8.

Mit dieser wohlgerathenen Vertheidigung hat der Herr M. Birnbaum eine neue Probe seiner ihm beywohnenden Bescheidenheit und Gründlichkeit abgeleget. Und obgleich auf der 75 und folgenden Seite, von den nöthigen Wissenschaften eines vollkommenen Componisten, ein wenig zu sparsam geurtheilet worden; so kann man dem gelehrten Herrn Verfasser solch kleines Versehen leicht übersehen: weil die Musik nur sein Nebenwerk ist. Wider diese Vertheidigung hat der critische Musicus zwar keine besondere Schrift herausgegeben: aber im zweyten Theile an unterschiedenen Orten seinen schädlichen Eigensinn aufs neue verrathen. Alle unpartheyische Leser ersehen aus diesem umständlichen Berichte, daß er im sechsten Stücke, an statt einer erlaubten Satyre, eine schändliche Schmähschrift bekannt gemachet. Da er nun wegen dieses erregten Aergernisses keine bescheidene und gegründete Vorstellung bisher angenommen, sondern Uebel mit Uebel gehäufet; so ist zu besorgen, er werde mit seiner ehrenrührigen Schreibart sich noch mehr Unruhe auf den Hals laden: welches Ungemach ihm, wegen anderer guten Eigenschaften, niemand wünschet noch gönnet.

§. 6. Nun will ich noch mit wenigen melden, unter

welcher Absicht gegenwärtige Schrift abgefasset worden: Es hat nämlich der Herr M. **Mizler**, im ersten Bande der musicalischen Bibliothec, des critischen Musici ersten **Theil** mit bescheidener Feder beurtheilet, und nach Erfoderung der Umstände theils seinen Beyfall gegeben, theils vernünftige Einwürfe beygefüget. Diese aber hat der critische Musicus nicht so aufgenommen, wie er doch auf der 5ten Seite der Vorrede, ingleichen auf der 8ten Seite des ersten Stückes fest versprochen, sondern im **zweyten Theile** an vielen Orten mit Leugnen, mit Wortverdrehungen, mit spitzfindigen Ausdrücken, mit ehrenrührigen Benennungen, ja so gar mit Trotzen und Pochen sich dermassen blosgestellet, daß viele seiner Freunde sich schämen, mit ihm Umgang gepflogen zu haben. Verlangen meine Leser zu wissen: ob der von ihm sehr beleidigte Herr M. **Mizler** sich deshalb nicht gereget? so kann ich versichern, daß es noch nicht geschehen sey, auch niemahls geschehen werde: Denn er lässet sich, im ersten Theile des **zweyten Bandes** der musicalischen Bibliothec, auf der 146 bis 148sten Seite folgendergestalt vernehmen: „Es ist eine üble Sache „mit Personen, bey welchen die Leidenschaften noch „nicht gereiniget sind, zumahl wenn ein niederträch„tiger Stolz die Oberhand hat, umzugehen, und eine „schmuzige Arbeit, mit Leuten zu streiten, die weiter „nicht viel mehr gelernet, als daß sie ehrliche und recht„schaffene Männer bey allen Gelegenheiten verwegen „anzwacken, und durch sinnreiche Thorheiten bey ihres „gleichen sich gefällig zu machen suchen. Dieser Art „Leute nichtswürdigen Vorwitz strafen schon selbst die „Folgen, die nach und nach aus ihrem pöbelhaften

„Muth-

„Muthwillen entstehen. Und der Haß, den sie sich
„dadurch bey weisen Männern thörichter Weise auf
„den Hals laden, schadet ihnen mehr, als ihnen der
„niederträchtige Beyfall kleiner Geister helfen kann.
„Es ist für den critischen Musikanten eine gar schlech-
„te Ehre, daß er durch seine Blätter bewiesen, daß er
„die Zahl dieser Leute vermehre. **Johann Adolph**
„**Scheiben** verstehe ich nicht darunter, denn da ie-
„dermann, der ihn und seine Gemüthskräfte genauer
„kennet, mit vieler Wahrscheinlichkeit behauptet, daß
„er nichts weniger als der Verfasser des crit. Mus.
„sey, sondern nur seinen Namen darzu hergelehnet
„habe, so will ich auch seiner Person weder das Böse
„noch das Gute, so im critischen Musikanten befind-
„lich ist, aufzudringen suchen. Der wahre Verfas-
„ser sey, wer er wolle, so ist offenbar, daß solcher ein
„den Leidenschaften unterworfener Mann sey. Und
„weil mir auch begegnet, daß mich der critische Mu-
„sikant im zweyten **Theile** seiner Blätter etlichemal
„unbefugter Weise angebellet, so will ich weiter von
„dieser Schrift nichts anmerken, damit ich mich kei-
„ner Partheylichkeit verdächtig machen möge. Eben
„aus dieser Absicht werde ich des critischen Musikan-
„ten Schriften nicht selbst mehr recensiren, sondern
„andern übergeben, die vielleicht mehr zu tadeln fin-
„den, auch ihn, wenn er sich wider die Bescheidenheit
„aufführet, hinwiederum abzufertigen mehr Zeit ha-
„ben als ich. Ich für meine Person finde gar nicht
„nöthig, auf seine gegen mich gebrauchte Anzüglich-
„keiten nur ein Wort zu schreiben, indem der Ruf,
„worinn der critische Musikant stehet, mich schon selb-
„sten vertheidiget. Ich verzeyhe sie ihm um so viel

„mehr, ie weniger ich mich um dergleichen Thorhei-
„ten bekümmere, und betaure nur den guten Mann,
„daß er sich selbst überall gehäßig und verächtlich
„machet. Aus meiner Feder soll weder critischer
„Musicus noch der Name des angegebenen Verfas-
„sers mehr fliessen, vielweniger werde ich nur eine
„Sylbe von demselben ins künftige mehr schreiben,
„und hoffe, man wird wenigstens so tugendhaft seyn,
„und ein gleiches beobachten.“

§. 7. Wollte der critische Musicus hieraus lustig schlüssen, daß diese Arbeit mir platterdings aufgetragen sey, so irret er wieder: Denn es ist nicht wahrscheinlich, geschweige erweislich, daß der Herr Mag. **Mizler** sich iemals ein solches Recht über unbekannte Personen angemaasset. Vielmehr ist folgender Umstand die stärkste Triebfeder gewesen, mich dieser verdrüßlichen Arbeit zu unterziehen, da nämlich einige auswärtige Anfänger der musikalischen Composition mich mehr als einmal schriftlich befraget: Wie sie diejenigen Blätter des critischen Musici verstehen sollten, auf welchen die Mathematik ihnen bald widerrathen, bald angepriesen, und endlich gar für schädlich ausgeschrien worden? Diese wichtige Frage nun gehörig zu beantworten, mußte ich den critischen Musicum nochmahls mit Bedacht lesen, um dessen mancherley irrige Meynungen von den übrigen guten Gedanken richtig abzusondern. Bey dieser Untersuchung wies mir sein strafbares Bezeigen gegen unterschiedene ansehnliche Männer die gesuchten Ursachen: Warum bisher niemand sich wagen wollen, des Critici ungeziemende Anzwackungs- und Beantwortungsart öffentlich zu ahnden? Ich selbst habe,

wegen

wegen seiner mehr schmahenden als stachlichten Schreibart lange Zeit Bedenken getragen, diese so bescheidene als nachdrückliche Recension, welche schon längst fertig gelegen, der Presse zu überlassen. Weil aber zu besorgen ist, es möchten junge Leute aus etlichen seiner 78 Blätter schädliche Vorurtheile saugen, so habe ich mich, aus schuldiger Hochachtung für die edle Musik, endlich überwunden, und trete hiermit dem hitzigen critischen Musico mit beherzter Gelassenheit vor die Augen, unter dieser patriotischen Erklärung: Es ist besser, daß eine einzele Person von einem solchen ungesetzten Critico unverdienter Weise angezwacket werde, als daß so viel Anfänger der musikalischen Composition, wider ihr Wissen und Willen, von ihm in den Irrgarten der Einbildung verleitet werden sollen. Ich trage anbey kein Bedenken, öffentlich zu gestehen, daß ich in meiner Jugend eben so, wie der critische Musicus, das höchstschädliche Vorurtheil eingesogen: ob könne die Mathematik mein Vorhaben nicht befördern. Ich componirte also bis ins vier und zwanzigste Jahr getrost drauf loß, mit durchgängigem Beyfall derjenigen, welche das in dergleichen Fällen benöthigte Urtheil lediglich von der wankenden Einbildungskraft eingeholet. Vernünftige Leser können also leicht gedenken, wie froh ich geworden, als mir die bedächtliche Lesung etlicher Wolfischen Schriften noch zu rechter Zeit den benöthigten Leitfaden anwies, wodurch meine angebohrne Begierde nach den Grundsätzen der Musik durchgehends gerechtfertiget wurde. Der dadurch erlangte Nutzen und die darüber empfundene Freude erhielten nachgehends einen merklichen

Zuwachs, als die **Mizlerischen** Schriften mich versicherten, daß ich auf die rechte Spur gerathen.

§. 8. Ich weiß zwar wohl, daß viel Componisten sich nicht in den Umständen befinden, dieser angezeigten Spur sogleich glücklich nachzufolgen. Ich habe aber auch erhebliche Ursachen zu glauben, daß sich keiner, mit Bestande der Wahrheit, könne gelüsten lassen, diesen Weg vor verführend zu halten. Es würde also derjenige mehr mitleidenswerth als auslachenswürdig seyn, der sich dießfalls auf den critischen Musicum berufen wollte: sintemal dieser im 71 und 72sten Stücke nicht einmal den Statum Controversiae verstanden; seiner vielen Widersprüche itzt zu geschweigen, die ich weiter unten anzeigen werde. Wohlan denn, ihr Anfänger der musikalischen Composition, lasset euch durch seinen verwirrten Vortrag nicht irre machen! Lernet vielmehr wissenschaftlich verstehen, was eure Absicht eigentlich sey, und durch welche Mittel ihr diese Absicht erhalten könnet! Ich kann euch zwar nicht versichern, ob unter des Critici Kleidung mehr als eine Person stecke, welche diesen, wider die Natur der Musik streitenden, Unfug so heftig getrieben. Aber dis ist mir so wohl wie andern bewußt, daß unterschiedene in musikalischen Aemtern stehende Männer, ohne sich mit einander zu bereden, durch Lesung der **Wolfischen** und **Mizlerischen** Schriften überzeuget worden, daß sie vorhin des rechten Weges verfehlet: und sich dadurch ermuntern lassen, das versäumte mit unermüdetem Fleisse möglichst nachzuholen. Wie man nun diese frohen Umstände als einen gesegneten Anfang der längst gewünschten Reformation der Musik anzusehen

hen hat; und wie ein ieder verpflichtet ist, mit seinem, von dem allweisen Gott und der gütigen Natur erhaltenen Pfunde, auf die best-möglichste Art zu wuchern: also wird ein ieder behülflich seyn, damit die seither auf dem Compositionsthrone gesessene tyrannische **Einbildungskraft** dem Mensch-möglichen **geläuterten Verstande** die souveraine Herrschaft wieder übergeben müsse; iedoch ihren gehörigen Platz als eine unterthänige Beysitzerinn behalten möge: alsdenn wird der, bey der Musik so lange gesuchte, **gute Geschmack** zugleich hergestellet seyn.

§. 9. Vor Schlüssung dieser Einleitung ersuche ich den critischen Musicum, mir nicht zu verargen, daß ich seinen ersten Theil einigermaassen aufs neue beurtheile. Es geschiehet solches nicht, um der im 6ten §. rühmlichst erwehnten **Mizlerischen** Recension zu widersprechen, oder in der Einbildung, es besser zu machen: sondern lediglich denjenigen Lesern zum Besten, welche die hieher gehörigen Schriften nicht so gleich bey der Hand haben können. Ferner rechne er nicht mir, sondern sich selbst zu, wenn ihm meine Beurtheilung hin und wieder unordentlich zu seyn scheinet. Denn da er in beyden Vorreden gestehet, daß seine Materien theils nicht in einer gehörigen Ordnung auf einander folgen, theils auch durch andere Nebendinge öfters unterbrochen worden: so halte ich mich nicht weiter verpflichtet, als nur die Gegenden und Ursachen seiner Irrthümer, nebst den Quellen der übrigen gesunden Gedanken, getreulich anzuzeigen.

Erster Theil

des mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musici.

von 1737. bis 1738.

§. 10.

Das erste Stück giebt zu erkennen, in welchen Umständen die Musik in Deutschland bisher gewesen, und erkläret die Absichten des critischen Musici. Nachdem er gleich anfangs berühret, daß die Dicht- und Redekunst bey uns Deutschen durch die besten critischen Reguln nunmehr zu grosser Vollkommenheit gediehen, die Musik aber noch in grosser Verwirrung liege; so träget er, auf der ersten Seite unten, die wahren Ursachen dieser schädlichen Begebenheit in folgenden Worten vor: „Wir haben uns „mehrentheils nur noch mit Vorurtheilen und mit „Nachahmungen beholfen. Der Verstand ist, wie „man leicht denken kann, gänzlich zurück gesetzt wor„den. Ein übles Gehör hat allein den Ausspruch „gethan.“ Gewiß, hätte der critische Musicus diese Ausdrücke gegen die Grundsätze der Musik bedächtlich gehalten; so würden seine erfolgten Blätter nicht so viel widersprechende Meynungen von der Musik überhaupt, und ins besondere von dem bald geleugneten, bald eingestandenem Nutzen der Mathematik bey der musikalischen Composition aufzuweisen haben.

§. 11. Da der Herr Verfasser auf den folgenden drey Seiten über die in Deutschland hochgeachtete italienische Musik grosse Klagen führet; so will ich ihm ohnmaßgeblich rathen, sich mit denjenigen Componi-

ponisten, welchen er bisher auf gut Deutsch nachgeahmet, in keine Rechnung einzulassen: Widrigenfalls dürfte er zu kurz kommen, und ein sehr kleines Eigenthum für sich behalten. Er mache sich demnach zur Antwort bereit, wenn die Italiener folgende 2 Fragen an ihn ergehen lassen:

I. Da der critische Musicus auf der zweyten Seite ganz dreiste saget: „Daß wir Italiener nur allein „Schuld haben an dem Verfalle, in den die Musik „bey gelehrten und vernünftigen Leuten gerathen;“ so ist die Frage: ob er beweisen könne, daß wir ihn und seine Landsleute gezwungen, uns blindlings nachzuahmen?

II. Wofern er eine bessere Einrichtung der Musik erfunden, warum beweiset er solche nicht mit practischen Werken? Denn seine bisherige Setzart ist lediglich ein italienischer, französischer und pohlnischer Mischmasch, welcher bey ihm, durch öftere Anhörung und Betrachtung sehr vieler unterschiedener musikalischer Stücke, gleichsam zur andern Natur geworden.

§. 12. Am Ende der 4ten Seite heget der critische Musicus von dem unwidersprechlichen Vorzuge der Vernunft vor dem Gehör seine Gedanken, und hält auf der 5ten Seite für nöthig, „daß itzt ein Aristides Quintilianus die Welt, theils zu einer „vernünftigen Betrachtung, Verfertigung und Ausübung, theils auch zu einer höhern Achtung der „Musik aufmuntern möchte.“ Hierzu hat der Herr Capellmeister **Mattheson** bereits einen guten Anfang gemacht: welchen der Herr M. **Mizler** so glücklich als beherzt gefolget. Vielleicht giebt sich

der

der hierzu benöthigte dritte Mann auf der 7den Seite unter folgenden Worten an: „Du siehest „also einen critischen Musicum.“ Gewiß, so vortrefflich dieser Titel, desto wichtiger ist das Amt. Weil man aber mehr als eine Ursache zu zweifeln findet, daß ein einziger Mann die bisher fehlende Critik über alle Theile der Musik vollständig liefern könne; so lasset uns Achtung geben: wie weit unsers Critici Vorhaben sich erstrecket. Er erkläret sich folgendergestalt: „Unsere Untersuchungen sollen auf „andere Art geschehen, als dir vielleicht unter diesem „Titul unter die Augen gekommen ist.“ Wem des Herrn Matthesons Schriften bekannt sind, der siehet sogleich, daß dessen Critica Musica hiermit angestochen worden. Zwar sucht der critische Musicus im zweyten Theile, auf der 134sten Seite, sich disfalls zu entschuldigen: allein eigentlich will er mit krummen Wortverdrehungen dem Herrn Mattheson öffentlich schmeicheln, verdeckter Weise aber andeuten, daß sich niemand ferner unterstehen solle, mit bescheidenen Erinnerungen und vernünftigen Einwendungen hervorzutreten. Da nun der critische Musicus einem seiner besten Freunde und Gönner schon so artig begegnet; wie wird er mit mir als einem ihm Unbekannten verfahren? Jedoch getrost! die Wahrheit schützet mich.

§. 13. Wie nun hieraus erhellet, daß der critische Musicus von der Matthesonischen Art zu critisiren sich lossagen wollen; also giebt er sein eigentliches Vorhaben in diesen Worten noch deutlicher zu erkennen: „Denn wir werden a) lediglich auf den guten „Geschmack sehen, damit diese Bogen b) Gelehrten

und

„und c) Ungelehrten, sonderlich aber d) den eingebil-
„deten Nachahmern der Italiäner nützlich seyn mö-
„gen.“ So viel Worte, so viel Pfundstücke. Ich
will eins nach dem andern abwägen:

a) So löblich das Unternehmen ist, **den guten Geschmack** in der Musik herzustellen: so gewiß erfodert sonst das Amt eines critischen Musici ein weit mehrers. Wer kann aber dem Herrn Verfasser verbieten, lediglich auf den guten Geschmack zu sehen? Und wem gefällt nicht, daß selbiger auf freundliches Erinnern des Herrn M. **Mizlers** (s. musikal. Bibliothek I. Band, V. Theil, 1 bis 4 Seite) nachgehends selbst im zweyten Theile 108. u. f. f. S. gestehet, daß er der vortrefflichen critischen Dichtkunst eines der scharfsinnigsten Criticverständigen unserer Zeiten, nämlich des Herrn Prof. **Gottscheds**, vieles zu danken habe? Ja wer wird nach Durchlesung des critischen Musici zweifeln, daß er zur **Herstellung des guten Geschmacks** weiter nichts anpreisen können, als was unsre besten Componisten schon vor seiner ersten Erscheinung zur Ausübung gebracht? So sehr dieser Umstand zu betauren ist, desto mehr kann ich meinen Lesern rathen, das II. und III. Hauptstück der vorhin belobten **critischen Dichtkunst** bedächtlich durchzulesen; iedoch den bekannten wichtigen Unterschied der Wissenschaft und der Kunst nicht bey Seite zu setzen: alsdenn wird man die letzten Worte meines 8ten §. keiner Dunkelheit beschuldigen können.

b) Weiter vermeynt der critische Musicus, mit seiner Arbeit den Gelehrten nützlich zu seyn. Man setze nun den Fall: es wollten einige wahre Gelehrte sich die Mühe geben, seine Schrift durchzulesen; vermerkten aber dabey, daß der Herr Verfasser nicht als ein Criticus, sondern nur meistentheils als ein ungewisser Historicus und satyrischer Moralist von der itzigen

Musik geschrieben; so werden sie seine Schrift unter diesen Gedanken weglegen: „Wo bleibet denn die „versprochene gründliche Untersuchung der Musik? „Man kann ja von derselben Beschaffenheit, Anord= „nung und Würkung eher nichts gewisses sagen, bis „sie als eine Wissenschaft aus mathematischen und „physicalischen Gründen genau geprüfet worden. „Da er aber den Nutzen der Mathematik bey der „musikalischen Composition zuletzt gänzlich leugnet, „so kann seine Critic den Gelehrten nicht nützlich „seyn, sondern gehört dißfalls in die träumende „Welt."

c) Noch weniger kann sie bey Ungelehrten fruchten: Denn da diese ohnedem von den gründlichen Unter= suchungen kaum einige Nachricht verlangen; Viel= mehr nur was gefidelte oder gepfiffenes lieben, und nun vollends den ungelehrten Rath erhalten, die Ma= thematik zu meiden; so wird zwar der gröbsten Un= wissenheit Thür und Angel aufgesperret: allein die Wahrheit läßt diesen ungebetenen Gast nicht ein= treten.

d) Uebrigens widerstreite ich nicht, daß der critische Musicus den eingebildeten Componisten und blin= den Nachahmern der Italiener einigermaßen nütz= lich seyn könne. Denn diese haben nunmehr dasje= nige in einem kurzen Inbegriffe schriftlich vor Augen, was der Herr Verfasser, theils bey Durchblätterung mancherley Partituren, theils bey Anhörung unter= schiedener Musik nach und nach mühsam gesammlet, und dadurch erwiesen, daß er kein blinder, sondern ein hellsehender Nachahmer der besten Componisten sey. Nimmt er diesen Ausdruck übel auf, so giebt er nicht undeutlich zu verstehen, daß er sich aus ungemesse= nem Hochmuthe für den allerbesten Componisten halte.

§. 14. Auf der 8ten Seite verspricht unser Cri= ticus, „sich allemal nach den Vorschriften der Welt=

„weis=

„weisheit und ihrer Theile zu richten: weil er ohne„dem glaubt, daß ein Componist die Weltweisheit, „aus dieser aber insonderheit die Natur- und Sitten„lehre genau verstehen müsse.“ Ich glaube dis ebenfalls, iedoch mit dem Bedeuten, daß niemand die Natur- und Sittenlehre genau wird verstehen lernen, der nicht vorher in der Mathematik wohl bewandert ist.

§. 15. Unter welcher Absicht aber der critische Musicus **überhaupt** hervorgetreten, vernimmt man aus folgenden treuherzigen Worten: „**Ueberhaupt** „soll dieses ganze Unternehmen den Weg bahnen, da„mit man durch ein völliges **Systema** die Theile „und Gründe der Musik desto leichter in eine nöthige „Gewißheit setzen kann.“ Hiermit versprach der critische Musicus, am 5ten März 1737, ein musikalisches System aufzurichten, wozu er 1739, in seiner **Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechten**, schon den Grund geleget. Wollte iemand aus Neugierigkeit fragen: ob dis Gebäude unterdessen schon ziemlich in die Luft; ich wollte sagen: in die Höhe gebracht worden? so wird er von allen unpartheyischen gelehrten Musicis zur Antwort erhalten: daß es, wie der Kinder aufgestellte Chartenblätter, plötzlich eingefallen. (Man sehe meine Abhandlung, benannt: **Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz**, welche nächstens in der ersten **Sammlung** eigener Schriften und Abhandlungen von den Mitgliedern der musikalischen Gesellschaft zum Vorscheine kommen wird.)

§. 16. Fast am Ende dieses ersten Stückes zeiget sich folgende höfliche Bitte: „Wir ersuchen inzwi-

„schen

„schen alle aufrichtig gesinnte deutsche Componisten,
„diese Blätter so anzusehen, wie sie es verdienen; und
„sollten wir einmal nach ihrer Meynung irren, uns
„solches auf höfliche Art zu verstehen geben." Wie
er nun durch diese Worte auch von mir verlanget,
seine Blätter so anzusehen, wie sie es verdienen; so
erfordert meine Schuldigkeit, ihm auf höfliche Art
zu zeigen, wo er wider sein Vermuthen geirret. Irren
ist menschlich, und einen Verirrten auf den rechten
Weg zu bringen ist vernünftig.

§. 17. Im zweyten Stücke findet man eine
sehr kurze Historie der Musik, wie sie, von den ersten
Zeiten an bis itzt, bald gestiegen, bald gefallen, und
endlich zu der itzigen Beschaffenheit gelanget. Kaum
hatte der critische Musicus, 14 S. den Herrn Ceremonienmeister
König, für den Verfasser der beliebten
Oper, **Sancio**, ausgegeben, so bewies Herr
Mattheson in seinem vollk. Capellmeister, S. 26,
44 und 45 §. daß der berühmte venetianische Abt,
Francesco Silvani, dieses erhabene Muster dramatischer
Dichtkunst schon vor 40 Jahren verfertiget:
welches nachgehends vom obgedachten Herrn
König übersetzt worden. Wer den ersten Band
der **Matthesonischen Critic** hat, vergleiche daselbst
die 288ste Seite mit meiner aufrichtigen Anzeige,
und zweifle alsdenn nicht mehr, daß auch der
beste Criticus sich von seinem Geschichtschreiber könne
verleiten lassen.

§. 18. Ferner unterstund sich der critische Musicus,
15 S. seinen Lesern weiß zu machen, ob hätte
der gelehrte und unglückliche Rathsherr, wie auch
dreymaliger Bürgermeister zu Rom, **Boethius**, in
seinem

seinem Buche de Consolatione Philosophiae von der Musik ausführlich gehandelt. Allein der vorhin angezogene **vollk. Capellm.** bemerkte auch diesen allzufeinen Schnitzer, 26 S. 40 §. unter folgenden Worten: „**Boethius** hat in seinem Werklein de „Consolatione Philosophiae gar nicht von der Mu„sik, geschweige ausführlich davon gehandelt. Wohl „aber hat er solches gethan in fünf andern und ganz „besondern Büchern, welche viel älter sind als jenes, „u. s. w.“ Beyläufig muß ich berühren, daß der Innhalt dieser 5 Bücher in dem beliebten **Waltherischen musikalischen Wörterbuche**, 99 u. f. S. zu ersehen ist.

§. 19. Auf der 16ten Seite gedenket der critische Musicus des bekannten Cesti, bey welchem manche die rechte Quelle gefunden zu haben vermeynet, woraus der Wahn geflossen: **daß die Italiener die Erfinder und Ausbreiter der Musik wären.** Allein der Herr Capellmeister **Mattheson** versichert im mehrgedachten Werke, 24 S. 31 bis 33 §. „daß „man durch solches Vorgeben seine Seichtgelehrsam„keit in der musikalischen Geschichtskunde ziemlich „verrathen.“ Hieher gehören auch des Herrn Prof. **Gottscheds Gedanken von Opern**, welche der Herr M. **Mizler** dem II. Bande der musikal. Bibliothek, mit Anmerkungen einverleibet hat. Meines Erachtens lässet sich das Vorurtheil wegen der italienischen Musik leicht heben, wenn man Zeit und Umstände gehörig unterscheidet. Ich sage so: Die Italiener haben zum Anbau der itzigen Musik, seit etlichen Jahrhunderten, zwar vieles, iedoch nicht alles erfunden. Denn da iedermann eingestehen muß,

daß die Zu- und Aufnahme der Musik von dem Anwachse der übrigen Wissenschaften entstehet; diese aber, nach dem Zeugniß der Geschichte der Gelehrsamkeit, bey jenen eher als bey uns hervorzuwachsen angefangen; so ist es eine vergebliche Bemühung, den sinnreichen Italienern die Ehre der Erfindung und Ausbreitung vieler Musikarten gänzlich abzusprechen. Uebrigens ist nicht zu leugnen, daß etliche, zur Auszierung der Musik, nach Deutschland gerufene ausländische Musici, durch ungemessenen Hochmuth, heftigen Neid und unersättlichen Geiz, unsern tüchtigen Landesleuten grossen Schaden und viel Verdruß verursachet. Allein dieses Unheil wird künftig wegfallen, wofern die itzt in erwünschter Blüthe stehenden Wissenschaften von schädlicher Witterung befreyet bleiben, und von uns mit unverdrossenem Fleisse mathematisch abgewartet, und mit unermüdeter Aufmerksamkeit physikalisch gesaubert werden: alsdenn werden wir, und noch vielmehr unsre Nachkommen, die schönsten Früchte reichlich einsammlen können. Ich schlüsse diesen Satz mit unsers Critici letztern schönen Worten auf der 16ten Seite: „Glückselige Zeiten, wenn endlich unsere Musikverständige „das Lob erhalten, welches ehemals den Griechischen „gehörte, die nicht nur Meister in der Musik, sondern „auch Weltweisen waren!“ und nehme sie nach **Platonis** Verstande, welchen der Herr M. **Mizler** im 5ten Theile des ersten Bandes der musikalischen Bibliothek auf der 38 und 39ten Seite kund gemacht.

§. 20. Da der Herr M. **Mizler** schon ausführlich bewiesen, daß der critische Musicus im dritten

Stücke die theoretischen und practischen Theile der Musik unrichtig aus einander gesetzet, und zugleich sich selbst widersprochen, indem er auf der 19ten Seite die mathematischen Untersuchungen von der Theorie ausgeschlossen, und doch auf der 20sten Seite wieder angenommen; so werden meine Leser mit dieser aufrichtigen Anzeige verhoffentlich zufrieden seyn, und mit mir denken: Einem Zeitungsschreiber deutet man es nicht so übel, als einem Critico, wenn er dasjenige Mährchen widerrufet, welches er vorher auf der hamburger Börse für eine Wahrheit ausgegeben.

§. 21. **Im vierten Stücke** machet der critische Musicus nicht nur seine eigene, sondern auch eines Ungenannten Erklärung der Melodie bekannt, deren erstere zu wenig, und die andere zu viel sagt. Vielleicht erwecket dieser doppelte Umstand bey einigen meiner Leser ein Verlangen nach einer **Sacherklärung**, aus welcher sich alle Lehrsätze der Melodie herleiten lassen? Wohlan, hier ist sie, wie selbige belobter M. **Mizler** schon 1736 niedergeschrieben, und 1739, in seinen **Anfangsgründen des Generalbasses**, 155 §, wiederholet hat, unter folgenden Worten: „Die Hauptmelodie ist eine solche natürliche und abgemessene Verbindung verschiedener hoher und tiefer „Töne nach einander, welche ihr beständiges Absehen „auf den harmonischen Dreyklang hat, und auf welche sich die ganze Ausarbeitung eines musikalischen „Stückes gründen muß, und ordentlicher Weise die „höchsten Töne hat." Hat iemand bey müßiger Zeit die Geschicklichkeit, aus dieser vollständigen Definition etwas nützliches zu ziehen, und selbiges der

lehrbegierigen Welt mitzutheilen, der wird sich so wohl Ehre als Dank erwerben.

§. 22. Ich halte diejenigen Melodien für die besten, welche, ohne harmonische Begleitung schon einen deutlichen Abriß der vorhabenden Erregung oder Stillung des Gemüths aufweisen. Auf die Frage: Wie gelangt man denn zur Verfertigung solcher würkenden Melodien? gebe ich zur Antwort: Man lese des critischen Musici wohlgerathenes **fünftes Stück** mit Bedacht, so wird man sich durch dessen lebhafte Ausdrücke doch nicht abhalten lassen, den melodischen Eisbrecher, ich meyne des ruhmwürdigen Herrn **Matthesons Kern melodischer Wissenschaft**, und noch vielmehr desselben **vollkommenen Capellmeister** zu Rathe zu ziehen. Wer aber hier noch zu wenig melodischen Trost findet, der lerne die einzelen Klänge, nach Beschaffenheit der Gemüthsbewegungen, in dem harmonischen Dreyklange aufzulösen. Oder deutlicher: Man verschaffe sich, vermittelst der Mathematik und Philosophie, eine möglichst-vollkommene Erkenntniß der Töne und der Gemüthsneigungen, wie solche in den **Mizlerischen** Schriften mehr als einmal angerathen worden.

§. 23. Wegen des **sechsten Stückes** habe ich im 4 und 5ten §. schon mehr beygebracht, als dem daselbst ungenannten Briefsteller lieb seyn wird. Im **siebenten Stücke** findet man nachdrücklich erwiesen, daß das Lächerliche und Unordentliche in den Opern nicht nur von den Poeten, sondern auch von den Componisten, Sängern und Sängerinnen entstanden.

§. 24.

§. 24. Wüßte mancher erfindungsarmer Componist, daß das folgende **achte, neunte** und **zehnte Stück** hauptsächlich von der musikalischen Erfindung und Schreibart handele; er würde selbige unbesehens, als einen sonderbaren Inventionskasten, gerne mit etlichen Ducaten bezahlen: in der Hoffnung, sich zeitlebens damit zu behelfen. Wie aber die Uebereilung niemals nützlich ist, also wird man, nach meinem ohnmaßgeblichen Rathe, diesen kostbaren Einkauf so lange verschieben, bis man meine völlige Beurtheilung in gehörige Betrachtung gezogen. Itzt will ich nur anzeigen, daß der critische Musicus sich abermal widerspricht, indem er auf der 57sten Seite die Kunst der Natur vorzieht, wenn er schreibet: „Die Kunst muß insgemein verschaffen, daß die Na„tur ihre Kräfte ordentlich und vernünftig an den „Tag bringen kann.“ Hingegen 65 S. bekennet er ganz recht mit **Schellhafern**:

„Die Kunst kann nur den Schein und nicht das Wesen geben.
„Folgt sie nicht der Natur, so fehlt ihr Kraft und Leben.

Er suche demnach den nöthigen Unterricht im 5ten Theile der musikalischen Bibliothek, auf der 55 bis 63sten Seite; ingleichen auf der 72 und 73ten Seite; wie auch in des Herrn Prof. **Gottscheds critischen Dichtkunst.**

§. 25. Das **eilfte Stück** ist ein Brief, welchen der critische Musicus, allem Ansehen nach, an sich selbst mit der Unterschrift: **Lucius** abgefasset, um vielleicht seinen H... Gönnern einigermaßen Recht zu lassen, welche ihm, wegen der vorher allzusehr verachteten italienischen Musik und Oper, gegründete

Einwürfe gemacht. Das **zwölfte Stück** handelt von den vornehmsten Eigenschaften, welche ieglicher practische Musicus, Sänger und Spieler, nothwendig besitzen muß. Der im **dreyzehnten** und **vierzehnten Stücke** wohlgerathene Vortrag von der hohen, mittlern, niedrigen, schwülstigen, ungleichen und niederträchtigen Schreibart wird mit des Herrn Cant. **Bokemeyers** feinen Gedanken über den mancherley Styl friedlich beschlossen. Wer Gelegenheit hat das X. Capitel des mehrgedachten **vollk. Capellmeisters** 68 bis 93 Seite durchzugehen, der wird die dazu gebrauchte Zeit nicht bereuen, und mit dem Herrn M. **Mizler** gestehen müssen, daß nicht der critische Musicus, sondern Herr **Mattheson** der erste sey, der von den mancherley musikalischen Schreibarten was taugliches entworfen. Man sehe musikal. Bibliothek I. Band, 6. Theil, 18 bis 20 Seite. Im **funfzehnten Stücke** beschäftiget sich der critische Musicus, den italienischen, französischen, deutschen und pohlnischen Styl so gut zu unterscheiden, als selbiger bereits in den **matthesonischen** Schriften unterschieden worden.

§. 26. Nachdem er im **sechszehnten Stücke** über den allzustarken Gebrauch der hohen Singestimmen in der Oper sich beschweret, so thut er auf der 125 und folgenden Seiten einen Vorschlag: „Wie „man in Deutschland eben die Vorzüge erlangen „könne, welche Italien, in Ansehung der Discantisten „und Altisten, zu besitzen glaubet; und wie man bey „uns eben auch die besten Sänger und Sängerinnen „erhalten soll, damit wir unserer eigenen Nation die„jenigen Belohnungen ertheilen mögen, die wir un-

„nöthi-

„nöthiger Weise den undankbaren Ausländern zu„wenden, dadurch aber uns selbst beschimpfen.“ So vernünftig und practicabel dieser Vorschlag auch scheinet, so dürfte doch dessen Bewerkstelligung noch eine ziemliche Zeit ausgesetzet bleiben. Denn so angenehm dergleichen Vorschläge manchem zu lesen seyn mögen, desto mehr Schwierigkeiten würde derjenige finden, der solche weitaussehende Dinge ohne Beystand hoher Obrigkeit anfangen, geschweige fortsetzen wollte. Man widerspreche mir eher nicht, bis man der Sache nachgedacht, oder selbige zur Würklichkeit gebracht.

§. 27. Im **siebenzehnten** und folgenden Stücken hat der critische Musicus den Hauptendzweck und die Wichtigkeit des Kirchenstyls überhaupt, nach seiner Art, sehr wohl bemerket, und auf der 130 bis 136sten Seite von der musikalischen Einrichtung der geistlichen Cantaten vors erste geredet, und zugleich den Poeten ein und andere nöthige Wahrheit gesaget. Im **achtzehnten Stücke** untersuchet er besonders die **Missen, Motetten, Oden,** ingleichen die Sätze mit einer, mit zwey oder drey Singestimmen. Und damit das vierte Blat nicht leer bleibe, hat der im 25sten §. bekannt gemachte **Lucius** solches mit einem postfreyen Briefe verhindert. Das **neunzehnte Stück** handelt noch ins besondere von den Motetten, und das **zwanzigste** untersuchet das dramatisch eingerichtete Oratorium. Im **ein und zwanzigsten Stücke** befindet sich ein Brief, welchen der Q... **Thareus,** nicht nur wegen einer fremden, sondern auch wegen seiner eigenen Erklärung der Melodie, an den critischer Musicum abgefasset.

§. 28. Im zwey und zwanzigsten Stücke wird die auf der 160sten Seite zurückgelassene musikalische Beschaffenheit der Oratorien nachgeholet. Am Ende beantwortet unser sonst jähzorniger Criticus den stachlichten Brief, welchen sein unbekannter Flavius beyfügen lassen, wider Vermuthen mit der größten Gelassenheit, und beweiset also, nach Anleitung der 175sten Seite, mit einem rechten Meisterschlusse, **daß er in der Theorie der Musik unverbesserlich** sey. Wie nun ieglicher unpartheyischer Leser dieses verneinet, also werde ich, bey Gelegenheit des 71 und 72sten Stückes, das noch fehlende Siegel draufdrücken.

§. 29. Im drey und zwanzigsten Stücke wird anfänglich gemeldet, daß die Reguln bisher in keiner Schreibart weniger als in der theatralischen geachtet worden. Ferner wird von der poetischen Einrichtung der Oper, so wohl in diesem als folgenden 24 und 25sten Stücke, viel nützliches beygebracht, und zuletzt den Operncomponisten eine und andere bekannte Anmerkung erinnerlich gemacht.

§. 30. Im sechs und zwanzigsten Stücke nimmt der critische Musicus von seinen Lesern auf einige Zeit Abschied. Zwar nicht aus Mangel der Materie: denn er gestehet, daß er nur von den wenigsten Theilen der Musik auf das kürzeste gehandelt habe; sondern er will, laut der Vorrede, seinen Lesern unterdessen Zeit lassen, ihm entweder Recht zu geben, oder Einwürfe zu machen. Beydes soll ihm gleich angenehm seyn. Das erste würde ihn so wenig aufblasen, als ihn das letzte verdrüssen könne. Wie schlecht er aber sein Versprechen gehalten, liegt leider

am

am Tage. Ferner betauret er auf der 202 und folgenden Seite, daß er nicht noch mehrere Briefe eingeschaltet, welche dem im sechsten Stücke befindlichen gleich sind. Und ich betaure mit allen vernünftigen Lesern, daß er seine, sonst nicht gänzlich zu verwerfende, Schrift mit dergleichen Anzüglichkeiten beschmuzet und beschimpfet. Auf den fünf letzten Seiten hat er sich mit den Musikanten, welche in dem bekannten satyrischen Componisten sonst Pfeifhans, Centrum, Bocksmerten, Leyermatz, Scheergeiger und Jean Tambour heissen, niederträchtig herumgeworfen, wofür er aber schon gebührend abgeführet worden, wie aus den im 5 und 6ten §. angezeigten Schriften zu ersehen.

Zweyter Theil
des mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musici.
von 1739. bis 1740.

§. 31.

Damit dieser zweyte Theil meiner Recension nicht ohne Einleitung erscheine, so entlehne ich, mit Erlaubniß des Herrn Capellmeister Matthesons, folgende nachdrückliche Worte, welche in der Vorrede zu seinem vollkommenen Capellmeister, auf der 9 und 10 Seite, also lauten: „Halbscherzend „muß ich dem unpartheyischen Leser klagen, daß meine arme musikalische Critik nun schon zweymal bey lebendigen Leibe hat spuken müssen, und „zwar unter der Verkleidung eines Domino, zur „Verbergung ihres schönen Geschlechts. . . . Bey

„der Ausgabe des ersten Theils ließ man sich gar
„nichts merken: Die Wiederkunft geht eben so stille
„zu; ob ich gleich, auf Erblickung und äusserliche
„Betrachtung des sogenannten critischen Musi-
„cus, schier schwören mögen, ich hätte ihn selbst ge-
„macht. Aber man wollte sogar, auch auf Erin-
„nern, meines Vorgangs nicht einmal gedenken. ...
„Doch will ich diesen guten Schatten bitten, ins künf-
„tige blöden Leuten keine fernere Furcht einzujagen:
„Und wenn er ja die Rolle eines Popanzes spielen
„will, solches nicht unter einer mir gehörigen Maske
„zu thun. Ich will ihm lieber auf die Fastnacht
„eine andere und ganz neue schenken, die ihn weit
„besser kleiden soll, als die entlehnte. Ey! hat denn
„nun ein Mensch nicht mehr so viel eigenes, als die
„Aufschriften seiner Bücher? daß ich des Inhalts
„geschweige. ... Es kommt gar viel auf die Ru-
„brik eines Buches an: bisweilen mehr, als auf das
„Nigrum. Daher ist dergleichen Wegfischung eben
„nicht so gar angenehm; ob ich sie mir gleich für eine
„Ehre nehme, und deswegen nicht böse bin. Dantur
„enim honores molesti."

§. 32. Im sieben und zwanzigsten Stücke, auf der 1 und 2 Seite dieses zweyten Theils redet der critische Musicus von seinen Freunden und Feinden. Unter die Freunde rechnet er die Ungenannten, welche ihn zur baldigen Fortsetzung und Ausführung der angefangenen Critic veranlasset. Unter den vermeynten Feinden verstehet er diejenigen, welche an ihn solche vernünftige Erinnerungen höflichst haben ergehen lassen, wie er auf der 8 Seite des ersten Theils und in der dazu gehörigen Vorrede verlanget. Ich habe

habe aber schon angezeiget, daß er solche sehr unbeschei-
den erwiedert, wodurch er zu verstehen gegeben, daß,
ob er gleich hin und wieder Einwendungen vermu-
thet, doch bis hieher nirgends versprochen habe, be-
scheiden und gründlich zu antworten. Das heißt:
ein Wort, ein Mann. Dieser worthaltende Mann
sagt zwar unten auf der 2 Seite: „Ich werde mich
„bemühen, in diesem Theile von allen noch übri-
„gen wichtigen Sachen, Umständen und Vorfällen
„der Musik zu handeln.“ Daß er aber sein Ver-
sprechen nicht erfüllet, bezeuget er selbst im 78 Stü-
cke und in der zweyten Vorrede. Ich nenne also
beyde Theile des critischen Musici, nach seinen eige-
nen Worten, „ein mangelhaftes und ohne gnugsame
„Ursachen abgebrochenes Werk. . . . Und was
„achtet man überhaupt ein Buch, wenn es ohne
„Schluß und Ende ist, und wenn es gleichsam in der
„Geburt wieder ersticket, weil es sein gehöriges
„Wachsthum noch nicht erreichet hat?“

§. 33. Auf der 3 Seite verspricht der critische
Musicus dreyerley: erstlich, nach der im vorigen
Theile angefangenen Gewohnheit, die Fehler und
Mängel der Musikanten freymüthig zu entdecken und
lächerlich zu machen. Man ersiehet aber auf vielen
Blättern, daß er vielmehr sich selbst wider Willen
lächerlich gemacht. Zweytens will er seine ehe-
maligen Correspondenten hier befriedigen. Und ich
sage ihm nochmals frey: er würde, seinem Zwecke
zufolge, vernünftig gehandelt haben, wenn er, an statt
seiner erdichteten Briefe und schmähsüchtigen Blät-
ter, gründliche Untersuchungen über wichtige Mate-
rien angestellet hätte. Drittens verheisset er, durch-
gehends

gehends dahin zu trachten, wie man das wahre Wesen der Musik desto schärfer und genauer erkennen und einsehen möge. Da er aber diejenigen Wissenschaften von der Composition durchaus verbannen will, durch welche man das wahre Wesen der Musik genau erkennen lernet; so beweiset er dadurch, daß er „nicht Kräfte genug besitze, dieses angefangene „Werk zu seiner eigenen Ehre und zu der Leser Nu„tzen fortzusetzen, und sein Versprechen gebührend „zu erfüllen."

§. 34. Ein sicheres Merkmal ungezogener Kinder ist, wenn sie über bescheidene Erinnerungen sich trotzig bezeigen, und etliche vernünftige Einwürfe für eine Menge Scheltwörter und Grobheiten unbesonnen ausschreyen. Aber wie soll man folgenden Umstand benennen, da unser wohlgezogener Criticus, auf der 4 und 5 Seite, seinen vermeynten Feinden ganz treuherzig ins Ohr saget, daß er ins künftige gar nicht an sie gedenken, noch sich mit ihnen weiter einlassen wolle? Und dem ohngeachtet hat er in diesem zweyten Theile hin und wieder sich gegen sie so unleidlich aufgeführet, daß ich mich nicht erinnern kann, in den heftigsten Streitschriften dergleichen schmähende Anzüglichkeiten gelesen zu haben. So tröstlich ihm etwa die, von dem Herrn Ceremonienmeister König, geborgte Gedanken hierzu geschienen: so nachdrücklich schläget er sich mit seinen eigenen Worten, welche im ersten Theile, auf der 178 Seite also lauten: „Ist es nicht thöricht, dasjenige zu verwerfen, „was man nicht einsiehet, und ist es nicht abge„schmackt, der Vernunft und der Natur halsstarrig „zu widersprechen? Gewiß! die Unwissenheit, wenn

„sie

„sie ihr männliches Alter erreichet, sich durch eine
„Menge Vorurtheile befestiget, und endlich alle ver=
„nünftige Ueberzeugungen und alles billige Nachsin=
„nen aus der Seele verbannet hat, kann unmöglich
„andere Würkungen hervorbringen. Sie wider=
„spricht der Wahrheit, sie verwirft die Natur und die
„Vernunft, sie achtet keine Vorstellungen, und in die=
„sem Stolze bringet sie es auf das höchste."

§. 35. Weil endlich der Criticus auf der 5 Seite sich erbietet, seine dunkeln und irrigen Sätze entweder deutlicher zu erklären und zu vertheidigen, oder auch die Fehler zu erkennen und zu verbessern; so muß ich erst erwarten, ob er mir, besser als andern, Wort halten werde. Widrigenfalls wird sich schon iemand finden, der ihn, nach Anleitung seiner 7 Seite, noch nachdrücklicher überführet, daß er einer Gattung aufgeblasener und lächerlicher Scribenten nachgeahmet, die alle ihre Einfälle ohne Wahl, Ordnung und Unterschied, zu Papiere bringen: weil sie sich immer befürchten, es möchte ihnen irgend ein treflicher Gedanke entwischen, und welche kaum die Stunde erwarten können, da sie ihre Kinder unter der Presse hervorkriechen, und öffentlich ausgestellet sehen.

§. 36. Das 28 und 29 Stück ist eine weitere Ausführung der im 25 Stücke angefangenen Abhandlung des theatralischen Styls in der Musik. Obgleich von der 9 bis 13 Seite kein ordentlicher Vortrag anzutreffen ist; so gestehe ich doch, daß die Hauptabsicht eines Componisten die Erregung und Stillung der Affecten sey. Dargegen verhoffe ich, der Herr Verfasser werde folgender Reihe meiner Gedanken nicht widersprechen können, nämlich: Von

der

der Erregung und Stillung der Gemüthsbewegungen handelt die Moral; diese gründet sich überhaupt, wie alle Wissenschaften, auf die Metaphysik; ins besondere aber auf die Physik; und diese letztere auf die Mathematik. Folglich würde der critische Musicus weit besser gefahren seyn, wenn er sich vors erste um eine gründliche Abhandlung von den unterschiedenen Gemüthsbewegungen bemühet hätte. Allein er mag wohl gedacht haben: Das sind der sauren. Ferner hätte er die Mittel zur Erlangung des kaum erwehnten Endzweckes, nämlich die musikalischen Töne, mathematisch und physikalisch untersuchen sollen: da sich denn so wohl die Nothwendigkeit ihrer Vergleichung unter einander selbst, als auch die Nothwendigkeit der Vergleichung einer und der andern Tonfolge mit einem und anderm Affecte würde angegeben haben. Zu diesen höchstnöthigen Untersuchungen gehöret auch, was er auf der 13 Seite von der Wahl der Instrumente nach Beschaffenheit der vorhabenden Gemüthsbewegung; ingleichen auf der 14 und 23 Seite von den Stufen der Affecten, und von der Töne Eindringung in das Innerste des Herzens ganz recht erinnert, aber im geringsten nicht ausgeführet hat. Wie man nun hieraus ersiehet, daß dem critischen Musico bisweilen etwas gutes vor Augen und Ohren schwebet, wovon er aber nur dunkle Begriffe hat; also würde es freylich wohlgethan seyn, wenn er des Herrn M. Mizlers wohlmeynendem Rathe gefolget hätte, oder noch folgen wollte, nämlich die hierzu nöthigen Wissenschaften noch zu erlernen: Alsdenn wird er mit Bestande der Wahrheit, S. 12. schreiben können: „So muß denn der Componist bey

„der

„der Erfindung seines Hauptsatzes, und bey der „vorher bedachten Einrichtung nicht nur desselben „allein, sondern auch der Folge oder der Ausarbei„tung, nämlich der Schreibart, allemal auf die Na„tur sehen. Dieser nachzuahmen haben wir die „musikalischen Töne. Nachdem man aber dieselben „neben einander oder zusammensetzt, sie selbst auch „mannigfaltig und auf unzählige Art zu verändern „sind, nachdem hat man auch, bey der Verfertigung „musikalischer Sachen, Mittel und Gelegenheit ge„nug, demjenigen nachzukommen, was ein Compo„nist zu erwegen hat.“ Da der Criticus die auf der 24 Seite versprochene Abhandlung von den Pastoralen noch nicht geliefert, so muß man unterdessen mit gehörigem Danke erkennen, daß er uns, bis auf weitern Bescheid, des Herrn Prof. **Gottscheds critische Dichtkunst** angewiesen.

§. 37. Das 30 Stück redet die Verächter der Musik an, und beweiset nachdrücklich, daß die Musik der Andacht nicht hinderlich sey, und daß sie bey allen geistlichen Handlungen ohne Anstoß und Aergerniß könne und von rechtswegen müsse gebrauchet werden. Gewiß, wer dieses Stück gegen etliche vorhergehende und nachfolgende mit Bedacht hält, der wird zu zweifeln anfangen, daß die 78 Stücke des critischen Musici nur von einer Person abgefasset worden. Jedoch was würde es der lieben Musik schaden, wenn gleich verschiebene geschickte Männer über die vielen Theile der edlen Musik critische Untersuchungen anstellten? In dieser Absicht sagt der schon angeführte Herr **Mattheson**, in der Vorrede zu seinem **vollk. Capellmeister**, auf der 27 Seite, ganz recht: „Ein

„ein-

„einziger Wunsch und Wille beglückt doch nicht je-
„dermann. Mir ist es eine Freude, eine grosse
„Freude, daß ich die Zeiten endlich erlebe da sich
„andere geschickte Männer bemühen (absonderlich
„der ruhmwürdige critische Musicus, in sei-
„nem dreyßigsten Stücke, welches ich für ei-
„ne wohlausgearbeitete Copey meiner Ori-
„ginalgedanken erkenne,) mit mir an einem Jo-
„che zu ziehen, an welchem sie mich nun so lange
„ganz allein, wie Kinder in ihren Banden, mit un-
„barmherzigen Augen haben zappeln gesehen. Je-
„der trage denn das Seine fernerhin treulich und
„unparteyisch bey, mit Behutsamkeit, nach seinem
„Maaße. Nur laßt keinen verhaßten Streit, kei-
„nen anzüglichen Federzwist unter uns einschleichen.
„Auch kein störrisches Verschweigen und angestelltes
„Vorbeygehen solcher, die uns vorgearbeitet, und aus
„deren Brunnen wir geschöpfet haben. Die Dank-
„barkeit erfordert ein anders. Es gehet anders oh-
„ne Verdruß nicht ab, und auf die zwote oder dritte
„Hand kommts bald herum. Man muß einem
„jeden das Seinige geben, und Recht wiederfahren
„lassen. Gar zu viele Aemulation verletzet. Ver-
„einigte Kräfte sind die stärksten.“

§. 38. Das 31 Stück enthält zween Briefe, wel-
che ein ohnmächtiger **Cornelius** und schmachtender
Ventoso abgefasset, um sich an zween geschickten
Männern öffentlich zu rächen, welche ihm niemals
etwas zu Leide gethan. Wie sehr wird er über seine
listige Erfindung gelacht haben, in der Meynung, an-
dere Leute würden sich darüber höchlich verwundern,
und sogleich bey ihm das Hechelmachen lernen wollen.
Ich

Ich kann niemanden verbieten, diese zween Briefe vor weit schändlichere Pasquille zu halten, als den bekannten Statuen zu Rom, Pasquino und Marforio, iemals angeheftet worden. Jedoch, vielleicht hat der schmähsüchtige Verfasser sich darüber nun satt gelacht. Vielleicht empfindet er schon die schmerzhaftesten Gewissensbisse, welche auf solche beissende Schreibart, als eine gerechte Belohnung, unausbleiblich erfolgen. Vielleicht gereuet ihm, daß er im ersten Briefe den weitberühmten Herrn Capellmeister **Bach**, mehr nach den vorgefaßten Meynungen anderer, als aus eigener Ueberzeugung tadeln wollen. Vielleicht schämet er sich, daß, indem er des Herrn M. **Mizlers** rühmenswürdige Erfindungen durch das zweyte Schreiben lächerlich machen wollen, er sich selbst zum Gelächter dargestellet. Und vielleicht wünschet er sich, diejenigen Wahrheiten zu verstehen, welche in den **mizlerischen Anfangsgründen des Generalbasses** 40 bis 64 §; ferner 159 bis 160 §; ingleichen 164 bis 166 §. vorgetragen worden. Ja wenn er ein wahrer Freund der Musik ist, so sehnet er sich mit allen Lehrbegierigen nach der vollständigen Abhandlung der beyden Wahrheiten, welche der Herr M. **Mizler** im ersten Bande der musikalischen Bibliothek angemeldet, nämlich auf der letzten Seite der ersten Vorrede lautet die eine Wahrheit also: **„Die Töne werden im Ohr nach ihren Verhältnissen auf der nervösen Haut im kleinen, „und zwar verkehrt, beschrieben, so wie in „der Retina im Auge alle Dinge, von welchen Strahlen in das Auge fallen können, „sich im kleinen abmahlen.“** Und auf der 48

Seite des 5 Theils zeiget er an: „Die Kräfte, „die ein musikalisches Intervallum hervor„bringen, sind Quadrate von den Grund„zahlen der Intervallen. Und der Raum, „in welchen die Intervallen eingeschlossen „werden, sind Cubi von den Grundzahlen.“ Jedoch dismal genug von den mizlerischen Erfindungen.

§. 39. In dem 32, 33 und 34 Stücke wird die schon zweymal abgebrochene Untersuchung der theatralischen Schreibart zu Ende gebracht, und erstlich von Beobachtung der Worte; zweytens von den Characteren der Personen; drittens von den Stellungen und Bewegungen der Sänger; viertens von der Beschaffenheit der Schaubühne etwas ausführlicher gehandelt. Man ersiehet hieraus, daß der critische Musicus die zu Hamburg gefundene Gelegenheit sich ziemlich zu Nutze gemacht, von der bisherigen Einrichtung der Opern klare Vorstellungen zu erlangen. Man bemerket aber auch, daß er hievon nicht als ein Criticus, sondern, in Ermangelung vollständiger Begriffe, nur als ein Historicus geschrieben. Hat ein Anfänger der Composition Gelegenheit, etliche gute Opern durchzugehen, so kann er dadurch weit mehr Einsicht erlangen, als aus des Critici zusammengestoppeltem Vortrage, in welchem zwar hin und wieder einige Wahrheiten angemeldet, aber nicht richtig aus einander gesetzet sind. Auf der 48 Seite schreibt er zwar gar recht: „Regeln, die aus der Vernunft und „Natur entstehen, können durch kein Ansehen der „Person und durch keine Gewohnheit aufgehoben „werden. Sie bleiben unbeweglich und allezeit ge-

„grün-

„gründet.“ Allein wie gelanget man denn zu diesen unveränderlichen Regeln? Kann es wohl durch die wankende und betrügliche Einbildungskraft einzig und allein geschehen, welche, nach dem Zeugnisse der Weltweisheit, nur **zu dem niedern Theile der Seele** gehöret? Muß man nicht die Absicht und die Mittel der Musik **durch den höhern Theil der Seele**, nämlich durch den Verstand, vorher gleichsam anatomiret haben, ehe man zu den Regeln der Natur gelangen kann? Muß also ein Candidat der obersten Compositionsclasse von den Gemüthsbewegungen nicht mehr verstehen, als ein gemeiner Moralist? Kann einer wohl ein vollkommener Componist seyn, ehe er die geschicktesten Tonfolgen mit den verschiedenen Graden der sinnlichen Lust und des sinnlichen Abscheues richtig zu vergleichen weiß? Getrauet sich aber der critische Musicus, dieses ohne Mathematik und Physik zu erlernen und werkstellig zu machen?

§. 40. Ferner sagt er auf der 59 Seite ganz recht: „daß ein hoher und tiefer Discant, Alt, Tenor „und Baß besondere Eigenschaften habe, und zu ge„wissen Vorstellungen, Leidenschaften und Characte„ren immer eine Stimme geschickter als die andere „sey.“ Aber warum hat er nicht ins besondere angezeiget, welche Stimme zu dieser oder jener Vorstellung sich am besten schicke? So viel Lust er hin und wieder zum critisiren blicken lässet, so wenig Geschicklichkeit zeiget er bey Untersuchung der wichtigsten Materien: indem er meistentheils nur die Namen der Sachen mit vielem Wortgepränge wiederholet, oder aufs höchste dasjenige zierlich beschreibet, was

in der Musik schon üblich gewesen. Wer ihn also für einen **Nachschreiber bey der musikalischen Canzeley** hält, der giebt ihm seinen gebührenden Rang. Ein Criticus aber ist er nicht, weil er, wie schon mehr als einmal erwiesen, nur die langsame Erfahrung nach der schlendrianischen Mode zum Leitstern gebraucht, anbey diejenigen Wissenschaften verwirft, durch welche man das wahre Wesen der Musik erkennen lernet. Folglich sagt er auf der 64 Seite grundfalsch: „Ich bin in dieser Materie der „Vernunft und der Natur gefolget.“

§. 41. Bey Durchlesung des 35 und 36 Stücks erinnere ich mich eines Predigers, welcher in öffentlicher Versammlung untersuchte: **ob Nothlügen erlaubt wären?** Nachdem er nun alle ihm bekannte Meynungen vorgebracht; so that er folgenden artigen Ausspruch: **Nothlügen sind nur demjenigen erlaubt, der sie zierlich bemänteln kann.** So wenig nun hieraus folget, daß ich den Verfasser des im 35 und 36 Stücke befindlichen Traumes für einen solchen Mantelschneider gescholten; so wenig hat der critische Musicus auf der 65 und 66 Seite erwiesen, daß er nicht wisse, wer den eingeschalteten Traum erdacht, oder wer selbigen unter seine Papiere gesteckt. Und so klugdünkend sich der verkappte Verfasser bis zur 80ten Seite anstellet, so unvorsichtig lässet er seine schmähsüchtigen Absichten unter dem zerlappten Mantel hervorgucken. Gesetzt nun, der critische Musicus könnte beweisen, daß dieser erdichtete Traum von fremder Hand unter seinen Papieren versteckt gelegen; so hat er sich doch, durch desselben Bekanntmachung, fast gleiche Verantwortung auf den Hals

gezogen: welcher er nicht anders, als durch öffentlichen Wiederruf entgehen kann. Vielleicht werden sich meine Leser, die mich von Jugend auf gekannt, sehr wundern, daß ich weder diesen beyden noch etlichen vorigen Stücken keine gewöhnliche Satyre entgegen gestellet. Ich kann nicht leugnen, daß ich sonst öfters für mich und andere gute Freunde dergleichen itztbeliebte Sächelgen, meistentheils in gebundener Rede, öffentlich hervortreten lassen. Dargegen müssen sie auch gestehen, daß ich niemals verehrungswürdige Personen spitzig angezwacket, oder hämisch beschimpfet. Folglich wissen meine tugendhafte Freunde, daß ich iederzeit die Geschicklichkeit verabscheuet, einer leichtsinnigen und schmähsüchtigen Fabel eine wichtige und ernsthafte Satyre entgegen zu setzen.

§. 42. Das 37 und 38 Stück ist hauptsächlich den **Sylbendehnungen** gewiedmet; wobey vorläufig vom Accente, von den lautenden und mitlautenden Buchstaben, von langen, kurzen und Zwittersylben, von jambischen, trochäischen und dactylischen Versen, von geraden und ungeraden Tacten, und andern hier einschlagenden Dingen, bald links bald rechts gehandelt wird. Ich könnte zwar hier wegen unterschiedener falschen und dunkelen Ausdrücke vieles beybringen. Weil aber in der **mizlerischen musikalischen Bibliothek**, I. B. 4 Th. 83 S. folgendes nützliches Werk: **Die vernünftige und wohlanständige Sylbendehnung, bey der Ausdrückung eines musikalischen Textes angewiesen, und als eine Probe der unter Händen habenden Kunst, eine gute Melodie zu machen,**

dargeleget von **Heinrich Bokemeyer, Cantore der Fürstlichen Schule in Wolffenbüttel**, angemeldet worden; so will ich dem gelehrten Herrn Verfasser in der Hauptsache nicht hinderlich seyn, sondern nur über einige Nebenumstände meine Gedanken eröffnen. Ich habe hin und her gedacht, wodurch etwa der critische Musicus verleitet worden, folgende grundlose Worte 86 S. zu schreiben: „Ein „Tact, dessen Theile gerade sind, ist in sich selbst allemal **trochäisch**: so wie ein Tact, dessen Theile „ungerade sind, allezeit **dactylisch** ist.“ Als mir aber die 84 Seite wieder vor Augen kam, mit dieser Versicherung: „**Es giebt jambische, trochäi-„sche und dactylische Verse**;“ so entdeckte sich, was ich haben wollte. Zugleich erinnerte ich mich, diese tröstliche Nachricht, in den mancherley Anweisungen zur deutschen Poesie, vielmals gelesen zu haben: ohne damals zu vermuthen, daß ein critischer Musicus **die Theile der geraden Tacte** auf den Trochäum, und **die Theile der ungeraden Tacte** auf den Dactylum gründen würde. Lauter critische Meisterstücke! Laßt uns deren etliche betrachten!

§. 43. Erstlich verstößt er sich wider die leichteste Regul der Vernunftlehre, indem er drey unterschiedene Dinge, nämlich den Trochäum, Spondäum und Pyrrhichium für einerley hält. Ein **Trochäus** bestehet, wie bekannt, aus zwey ungleichen Sylben, deren erstere lang, die andere kurz ist. (- ◡) Hingegen ein **Spondäus** hat zwey gleiche lange Sylben, deren erstere aber iedesmal accentuiret ist. (- -) Und ein **Pyrrhichius** bestehet aus zwey gleichen kurzen Sylben, deren erstere ebenfalls, wegen ihres

bey

bey sich führenden Accents, den Vorzug vor der andern durchgehenden hat. (◡◡) Der critische Musicus erwähle nun einen geraden Tact, z. E. den leicht-begreiflichen ⅔, und gebe wohl acht, ob er bey Anhörung des ersten Viertels mehr Zeit als bey dem andern nöthig habe? Jngleichen, ob er bey Vernehmung des zweyten und vierten Achtels weniger Zeit als bey dem ersten und dritten brauche? Da er nun diese zwey unterschiedene Umstände hier nimmermehr erweisen kann: weil nämlich im erstern Falle das zweyte durchgehende Viertel eben so viel Zeit als das erste accentuirte erhält; und im andern Falle das erstere und dritte Achtel nicht mehr Zeit als das zweyte und vierte bekommt; der erstere Umstand aber dem Spondäo, und der zweyte dem Pyrrhichio vollkommen gleichet; so ist er schuldig, seine obigen Worte öffentlich zu widerrufen, allwo er wider alle Wahrheit gesagt hat: „Ein Tact, dessen Theile gerade sind, ist „in sich selbst allemal trochäisch.“ Sollte es ihm diesfalls an spondäischen Beyspielen fehlen, so versichert der mehrgedachte vollkommene Capellmeister, 164 Seite, daß unsre meisten Kirchenlieder diesen Wort- und Klangfuß durchgehends haben. Uebrigens ist mir wohl bewußt, daß dergleichen Verse in der Musik auch auf trochäische Art, und zwar mit oder ohne Puncte, zubereitet werden können, wovon aber itzt die Rede nicht ist. Bald hätte ich gefraget: Warum sprechen die Herren Poeten ihre sogenannten trochäischen Verse durchgehends auf spondäische Art aus? Jedoch stille!

§. 44. Zweytens meynet der critische Musicus, 86 Seite, daß ein Tact, dessen Theile ungerade

 sind,

sind, allezeit dactylisch sey. Man erlaube mir aber zu beweisen, daß dieses Vorgeben ebenfalls grundfalsch sey: Denn der **Dactylus** hat bekannter maassen eine lange und zwo kurze Sylben. (- ◡ ◡) Ferner muß allen Componisten und Poeten bewußt seyn, daß ein **Molossus** aus drey langen, (- - -) und der **Tribrachys** aus drey kurzen Sylben (◡ ◡ ◡) bestehe, iedoch so, daß in beyden leztern Arten die erste Sylbe scharf accentuiret sey. Wenn man nun z. E. des Herrn Lic. **Brockes** Frühlingsaria:

> Einziger Ursprung und Quelle der Freuden,
> Geber der Sinnlichkeit, Schöpfer der Lust!
> Meine von Anmuth entflammete Brust
> Lodert vor Eifer, dich würdig zu rühmen,
> Da sich die Felder so lieblich beblümen,
> Da sich die Augen in Lustbarkeit weyden.

mit dem dactylischen Maaßstabe abmisset, so wird man in den drey ersten Klang- oder Wortfüssen durchgehends bemerken, daß die zwey kurzen Sylben niemals mehr Zeit erfordern, als die einzige lange Sylbe. Misset man aber obige Aria mit der **moloßischen** oder **tribrachyschen** Elle aus, so wird man bemerken, daß iegliche Sylbe in den drey ersten Klang- oder Wortfüssen einerley Zeitmaaß erhalte, iedoch so, daß iedesmal die erste Sylbe schärfer als die folgenden beyden ausgesprochen werde. Betrachtet man nun den **ungeraden Tact**, z. E. den $\frac{3}{4}$, so kann niemand widersprechen, daß dessen Niederschlag (Thesis oder stärkerer Theil) zweymal so viel Zeit, als dessen Aufschlag (Arsis oder schwächerer Theil) bekommt. Wie nun hieraus zugleich erhellet, daß dessen drey Glieder, nämlich die Viertel, einerley

nerley Zeitmaaß haben; dieser Umstand aber mit demjenigen übereinkommt, welchen der Molossus und Tribrachys im grossen und verjüngten Maaßstabe aufweiset; so irret der critische Musicus mit dem Vorgeben, „daß die ungeraden Tactarten mit dem „dactylischen Sylbenmaaße übereinkommen.“ Hierdurch widerspreche ich nicht, daß man obige Aria, oder andere von solcher Art, in $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ oder auch in vermischten Tactarten, nämlich in $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ setzen könne. Man muß mir aber auch, nach nunmehro beygebrachtem Beweise, eingestehen, daß solche Einrichtung nicht dactylisch sey.

§. 45. Da unser Criticus, 88 Seite, richtig anzeiget, wie ein Dactylus in der Musik eigentlich beschaffen sey, so widerspricht er sich selbst wegen der 86 Seite, wovon ich im vorigen § gehandelt. Ich kann mit Wahrheit sagen, so viel Widersprüche nirgends gelesen zu haben, als in dem critischen Musico, welcher mehr als einmal versprochen, alle wichtige Sachen und Vorfälle der Musik gründlich zu untersuchen, und doch nicht im Stande ist, von solchen geringen Dingen was gewisses anzugeben. Sollte man nicht auf die Gedanken gerathen, daß er durch unordentliches und flüchtiges Lesen vieler Bücher (s. seine zweyte Vorrede) sich eine Menge vermischter Meynungen in den Kopf gesetzet, welche er, wegen Mangel gesunder Urtheilskraft, nicht richtig auseinander setzen können?

§. 46. Am Ende der 88sten Seite, und im Anfange der folgenden, beschreibt er drey unterschiedene Klangfüsse, deren ieder, nach seiner Meynung, ein Trochäus seyn soll. Wegen des erstern gebe ich

mit allen Musikverständigen meinen Beyfall, indem es heisset: „Wenn in der ungeraden Mensur die er„ste und anschlagende Note noch einmal so lang als „die folgende ist, so ist die letzte durchgehend und „kurz.“ Die beyden falschen Trochäos aber lasse ich itzt aus zweyerley Ursachen unberühret liegen: erstlich, demjenigen nicht weiter vorzugreifen, der etwa eine vollständige Abhandlung von den Klang- und Versfüssen liefern will; zweytens, den critischen Musicum mir nicht gehäßig zu machen. Zum Beweis meiner ungeheuchelten Dienstbeflissenheit will ich ihm aus seines ehemaligen und künftigen Lehrmeisters Critic die, wegen des Trochäi 42 und 43 §. benöthigte, Vortheile hersetzen, welche daselbst I. Th. 39 S. also lauten: „Wie viel Tempora hat ein ie„der Theil des Tactus trochaici? so fragte Gibelius „auf deutsch seine Schüler zu Minden, Anno 1658. „Und sie wußten perfect zu antworten: Der erste „Theil, nämlich Thesis, hat zwey Tempora; der „andere aber, nämlich Arsis, hat nur eines. Das „war eine Lection aus einem Autore classico, aus ei„nem rechtlehrenden Schulbuche, dawider sich ein „Mensch, der ein **critischer Musicus** seyn will, „dermaassen gröblich verstößt, daß, wenn es Gibelii „Schüler so gemacht hätten, er ihnen gewiß * * * „zuerkannt haben würde.“

§. 47. Ferner wird der critische Musicus von mir wohlmeynend erinnert, sich auf eine taugliche Antwort zu besinnen, wenn nämlich sein Lehrmeister ihn wegen der 89 Seite befraget: ob $\frac{3}{4}$ der eigentliche Tripeltact sey? und warum er sich diesfalls der **mattheson**ischen kleinen Generalbaßschule, 94 bis

101

101 S. widersetzet? Sollte er sich mit demjenigen **verjüngten Maaßstabe** durchhaistern wollen, dessen ich vorhin bey Beschreibung etlicher Versfüsse gedacht, so mag er es auf seine Gefahr wagen: ich nehme mich des Tripelstreits gar nicht an.

§. 48. Sein folgender dunkeler und unordentlicher Vortrag (89 u. f. S.) zeiget an, daß er weder des geraden noch ungeraden Tactes **Theile, Glieder und Gelenke**, richtig zu unterscheiden wisse. Ich trage fast Bedenken, daß ich, als ein Organist, ihm, als einem Capellmeister solche Dinge beybringen soll, die etliche meiner Sing- und Spielschüler richtig zu unterscheiden wissen. Ich will demnach, wegen gebührender Beobachtung des Ceremoniels oder Wohlstandes, einen ältern Capellmeister und Criticum, nämlich den weltbekannten Herrn Mattheson, über ihn setzen, dem er aus schuldigster Hochachtung platterdings nicht widersprechen darf, und dessen Critica musica, Parte I. ihm zeigen kann, wie des Tactes Theile, Glieder und Gelenke (Partes, Membra, Articuli) unterschieden werden müssen: Woraus er zugleich ersehen kann, daß er von der matthesonischen Art zu critisiren sich, 12 §, viel zu frühe losgesaget.

§. 49. Was er weiter von gewissen **nöthigen Freyheiten** vorträget, die bereits ein allgemeines Bürgerrecht erhalten haben sollen, und durch welche der Trochäus in Jambum, oder dieser in jenen verkehret werden dürfe, ist noch nicht ausgemacht. Einen ziemlichen Vorrath solcher vermeynten Freyheiten hat der Herr M. Mizler in der **musikal. Bibliothek**, I. Band, III. Theil, 77 und 78 Seite; noch vielmehr aber II. B, I. Th. 151 bis 155 Seite, angezei-

gezeiget. So weit erstrecken sich meine Anmerkungen über einige Nebenumstände des 37 und 38sten Stückes; die Hauptsache aber, nämlich die Sylbendehnung, wird dem oben belobten Herrn Bokemeyer überlassen, welcher diese wichtige Materie zum Nutzen und Vergnügen der Leser ausarbeiten, und nächstens liefern wird.

§. 50. Lehrreiche Gedanken und zeitverderbende Erdichtungen unterscheiden sich wie Tag und Nacht. Daß der critische Musicus von den letztern ein starker Liebhaber sey, ersiehet man abermal im 39 Stücke, allwo er seinen Lesern mit einer alten griechischen Fabel eine heimliche Freude machen wollen; allein der Spaas ist ihm nicht gerathen: denn die wahren Gelehrten, so diese **urjunge deutsche Fabel** gelesen, finden keine Ursache, den wegen der griechischen Alterthümer hochbelobten **Fabricium** diesfalls zu beunruhigen. Ja sie tragen noch Bedenken, den ehemalichen Fabeljesuiten, ich meyne den bekannten **Athanasium Kircherum**, schlechter als unsern fabelhaften Criticum zu halten: Denn jener suchte doch nach Zeit und Umständen sich möglichst zu richten; dieser aber folget blindlings seinen unreinen Leidenschaften, oder, welches gleich viel ist, dem von ihm 200 S. bekanntgemachten Alfonso, welcher von guten Freunden schon mehr als einmal ermahnet worden, seinen bisherigen Briefsteller und Fabelmacher, mit Namen: **Hochmuth** und **Neid**, als zween höchstschädliche Hausgenossen von sich zu schaffen. Allein der seiner selbst nicht mächtige Alfonso hat, wegen der täglich anwachsenden Arbeit, und wegen vieler verdrüßlichen Umstände, weder Zeit noch Ruhe, an die

höchst-

höchstnöthige Verbesserung seiner sittlichen Umstände zu gedenken. In solchem erbärmlichen Zustande lässet er sich so lange von Winkel zu Winkel treiben, bis er, ganz abgemattet, sich an den Schreibetisch setzet. Er weiß, daß niemand vorhanden, und redet doch unterschiedene Personen an. Es überfällt ihn eine Hitze über die andere. Nach diesem überstandenen Sturme scheinet er ruhig zu werden. Er schlummert ein wenig. Bald nicket er mit dem hangenden Kopfe: Bald blinzet er mit halbgebrochenen Augen, so, daß er sich über eine Viertelstunde in dem mittlern Zustande zwischen Schlafen und Wachen befindet. Endlich erblicket er, halb träumend, oben an dem künstlich geschnitzten Rahmen des ihm gegen über hangenden grossen Spiegels, folgende Worte:

Ich sehe mich zwar nicht in dir,
Du aber siehest dich in mir.

Er erschrickt; fällt mit dem Stuhle nieder; wachet plötzlich auf: besinnet sich aber im Aufstehen noch nicht, wie ihm sey: sondern wirft den Stuhl nach dem unschuldigen Spiegel, daß selbiger in tausend Stücke zerspringet. Einer seiner guten Freunde, ein aufgeräumter Kopf, welcher diese seltsame Begebenheit vom Anfange bis zu Ende, durch einen Ritz der Stubenthüre, gesehen und gehöret, tritt ohne Anklopfen in das Zimmer, und tröstet den sich ganz vergessenen Alfonso mit folgenden Worten: **Deinen vermeynten grossen Schaden wegen des zerbrochenen Spiegels kann des Herrn Magister Mizlers musikalischer Staarstecher vollkommen wieder ersetzen.**

§. 51.

§. 51. Im Anfange des 40 Stückes stellet sich der critische Musicus an, als wolle er die Beschaffenheit des Cammerstyls vortragen; Allein er geräth, nach seiner gewöhnlichen Weise, schon wieder auf Nebenwege, und beweiset auf den folgenden sechs Seiten, daß er vielmehr von der zanksüchtigen Schreibart Meister sey. Ich will itzt nicht untersuchen: ob es denjenigen zu Gefallen geschehen sey, welche 97 S. von ihm verlanget, daß er nicht allzu musikalisch schreiben solle? Vielmehr gebe ich ihm bey dieser Gelegenheit das ungeheuchelte Zeugniß, daß er an vielen Stellen überhaupt nicht allzu musikalisch geschrieben, wohl aber ins besondere die Hauptmaterien meistentheils von demjenigen vortrefflichen Manne unangemeldet erborget, welcher die im 31 und 37 §. angeführten wichtigen Stellen, aus rechtmäßiger Ahndung, bedächtlich abgefasset.

§. 52. Das 41, 42, 43 und 44 Stück verfolget die, auf den letztern zwo Seiten des vorigen Stückes, angefangene Abhandlung vom Cammerstyl; wobey der critische Musicus nach seiner Art nicht umhin kann, dem Herrn Capellmeister Mattheson und dem Herrn M. Birnbaum unvermuthet zuzusprechen. Nach itzt angezeigtem Hauptinnhalte dieser vier Stücke hat man ins besondere zu bemerken, daß 114 bis 120 S. von der poetischen Einrichtung der Cantaten geredet werde, wobey des Herrn Professor Gottscheds critische Dichtkunst, wegen des Capitels von Cantaten, ihr gebührendes Lob erhält. (Man sehe musikal. Biblioth. I. B. 6 Th. 1 bis 16 S.)

§. 53.

§. 53. Das 42 Stück machet zwar anfangs Hoffnung, die musikalische Einrichtung der Cantaten abzuhandeln; eigentlich aber ist es ein unschädlicher Verfolg des 13ten Stückes: indem von der Nothwendigkeit der guten Schreibarten noch vieles beygebracht wird. Uebrigens vergehet sich der critische Musicus abermal, da er, 128 S. „der erste zu seyn „vermeynet, welcher sich unterstanden, in öffentlichen „Schriften von der allgemeinen Art, die musikalischen „Schreibarten zu untersuchen und zu erläutern, ab„zugehen, und den Musikanten (nach seiner hoch„deutschen Sprache) zu zeigen, daß sie sich in ihren „musikalischen Stücken allerdings der Schreibarten „der Redner und der Dichter bedienen müssen, wenn „sie natürlich und schön setzen wollen:“ Denn es ist bereits, 25 §, dem Herrn Capellmeister **Mattheson** das gehörige Vorrecht zuerkannt worden.

§. 54. Das 43 Stück handelt von der musikalischen Einrichtung der Cantaten, welche ohne Instrumente gesetzt werden. Ob wohl 130 Seite ganz recht gesaget wird: „Eine Arie in einer solchen Cantate „soll insgemein stark von Arbeit seyn. Es muß „darinn eine bündige Nachahmung - - - herrschen;“ so wird doch der critische Musicus keinen verständigen Componisten überreden, hier **gar eine Fuge herrschen zu lassen**: wie denn sein folgender Vortrag bis zur 132 Seite diesen niederträchtigen Befehl selbst aufhebet.

§. 55. Ferner wird vom **Recitativ ohne Instrumente** gehandelt, und nur obenhin erzählt, daß der Componist hier die Freyheit habe, in mancherley fremde Tonarten auszuschweifen, und ein solches Recitativ

citativ nicht nur mit chromatischen, sondern auch mit **enharmonischen** Intervallen ausschmücken müsse. Wegen dieser Aussprüche wäre zwar vieles beyzubringen, wofern ich meinen Zweck überschreiten dürfte. Ich kann nicht leugnen, daß ich dergleichen unnatürliche und gekünstelte Sächelgen ehemals auch absingen lassen. Daß mir aber die freche Ausschweifung in fremde Tonarten, und die wider alle Vernunft streitende Verwechselung der Generum modulandi, ingleichen das ungeschickte Springen im Recitativ, niemals von Herzen gegangen, sondern nach dem Horatianischen Ausspruche:

> Coenae fercula nostrae
> malim conuiuis quam placuisse coquis;

vielmehr ein Ekel gewesen, habe schon mehrmals bekannt. Ich freue mich, daß etliche musikgelehrte Componisten mit dem Herrn M. **Mizler**, in der **musikal. Bibliothek**, 1 B. 6 Th. 33 und 34 S. diesfalls einerley Meynung sind.

§. 56. Ob wohl der critische Musicus fast auf allen Blättern die liebe Ordnung gebührend anpreiset; so führet er sich doch die meiste Zeit selbst sehr unordentlich auf: Denn wenn er critisiren soll, so verfällt er auf seine unglückliche Moral. Soll er sich verantworten, so sucht er die, an ihn mit Vernunft und Bescheidenheit gerichtete, Einwürfe mit Leugnen, mit Wortverdrehungen und heftigen Anzüglichkeiten aufzulösen. Uberdis verlässet er zuweilen in einem einzigen Stücke die kaum angefangene Materie, und fällt wider Vermuthen auf eine ganz andere, die mit der vorigen keinen Zusammenhang hat. Sonderlich

im 43 und 44 Stücke lässet er seinen unordentlichen Kopf hervorragen: Denn nachdem er anfänglich, angezeigter maassen, von den **Cantaten ohne Instrumente** gehandelt; so hat es 133 Seite, unten, zwar das Ansehen, als wolle er die Beschaffenheit der **Cantaten mit Instrumenten** vortragen. Allein kaum hat er drey Arten derselben namhaft gemachet, so schnappt er ab, und verantwortet sich, 134 bis 136 Seite, gegen den Herrn **Mattheson**, wegen des bestrittenen Geschmacks in der Musik sehr abgeschmackt. Zu mehrerer Erläuterung beliebe man den 12 und 13 §. unschwer nachzuschlagen. Eben so unordentlich ist das 44 Stück eingerichtet: Denn in dessen ersteren Hälfte siehet er von der rechten Seite auf diejenigen Cantaten, zu welchen nur ein Instrument, als nämlich eine Hoboe, Flöte oder sonst ein anderes gesetzt wird; Hingegen in der zweyten Hälfte zielt er links auf des Herrn M. **Birnbaums Vertheidigung** &c. (s. 5 §.) Hier mag es wohl heissen: Wohl geschossen, nicht getroffen. Noch mehr Unordnung: Das folgende Stück müßte billig, laut der 134 Seite, von der zweyten Art der Cantaten mit Instrumenten handeln; Allein unser Criticus ist des zerstreueten Vortrages so gewohnt, daß er öfters nicht weiß, ob er die Schreibefeder oder den Cammerschlüssel in der Hand habe. Denn sonst würde er die, auf der 105ten Seite angefangene, Untersuchung des Cammerstyls, nicht so vielmal unterbrochen haben. So viel voritzt überhaupt von des critischen Musici ordentlicher Unordnung.

§. 57. Im 45 und 46sten Stücke werden die Eigenschaften eines geschickten Organistens, folgen-

des Innhalts, beschrieben: **erstlich** soll ein Organist den Generalbaß vollkommen verstehen; **zweytens** sollen ihm die Choralgesänge wohl bekannt seyn; **drittens** soll er geschickt präludiren können; **viertens** soll er die Orgel genau kennen und zu beurtheilen wissen. Hierwider kann ich zwar nichts erhebliches einwenden; Wohl aber ist ein reicher Vorrath von bewährten Anmerkungen zu obigen vier Abtheilungen vorhanden, woferne mein Zweck mir hier gestattete, eine Lehrschrift statt einer Prüfung auszugeben. Allein da die meisten angehende Organisten **Heinichens** unermüdetem Fleisse nicht emsig nachfolgen; in **Matthesons** kleine und grosse Generalbaßschule nicht ordentlich gehen; **Kellners** Wiederholungsstunden selten besuchen; und **Mizlers** gründlichen Vortrag gar verabscheuen; so will ich diese Faullenzer mit folgendem unwidersprechlichen Ausspruche aufmuntern: **Ein vollkommener Organist muß nicht weniger als ein tüchtiger Capellmeister verstehen.** Und von beyden gilt das bekannte Sprüchwort: Nicht alle sind gute Köche, die lange Messer tragen.

§. 58. Indem das 47 Stück die bisher unterbrocherte Abhandlung von den Cantaten verfolget, und zwar anfangs von den Arien Bericht abstattet, welche man mit mehr als einem Instrumente begleitet, doch daß keines besonders hervorraget; so erscheinet 165 Seite, von den Cadenzen und von den Veränderungen der Tonarten, dieser sehr dunkele Vortrag: „Die erste Cadenz in einer solchen Arie „geschiehet sonst in den grossen Tonarten in der

„Quinte,

„Quinte, in den kleinen Tonarten aber in der Terz.
„Doch kann man sich auch hierbey der Freyheit be-
„dienen, und diese Ordnung der Cadenzen verän-
„dern.“ Mancher Anfänger der Composition wird
sich hieraus folgende doppelte Regul ziehen: Ich darf
meine erste Cadenz so wohl in der kleinen als grossen
Tonart nach Gutdünken in die Quinte oder in die
Terz führen. Allein weit gefehlt! Unser Criticus hat
hier mehr in Gedanken als auf dem Papier, indem
er gleich hierauf **von ungewöhnlichen Aus-
schweifungen** redet, ohne ein und andern hierher
gehörigen Umstand namhaft zu machen, geschweige
deutlich zu erklären. Es fraget sich also: Wie ist
dieser wichtigen Sache am besten zu rathen? Ant-
wort: „Da alle Schönheiten der Musik aus der
„mancherley Veränderung des harmonischen Drey-
„klanges und derselben Verhältniß entspringen, so
„die Töne so wohl in der Melodie als in der Har-
„monie haben;“ (s. **Mizlers Anfangsgründe
des Generalbasses**, 159 §.) so hätte der critische
Musicus die unterschiedenen Arten der Perioden mit
den unterschiedenen Arten der harmonischen Drey-
klänge vorher vergleichen müssen; so würde er die
ihm fehlende Lehrsätze gefunden haben: wenn es
nämlich Zeit sey, in diese oder jene Tonart zu gehen.

§. 59. Um nun dem critischen Musico ein benö-
thigtes Licht zu geben, so will ich erstlich wegen der
gewöhnlichen Ausweichungen der grossen und
kleinen Tonarten; zweytens wegen der **seltenen**;
drittens wegen der **widernatürlichen Ausschwei-
fungen** mein Glaubensbekenntniß ablegen. Zur

Vermeidung aller Weitläuftigkeit werden die Ausweichungen einer **grossen Tonart** in derselben Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte; ingleichen die Ausweichungen einer **kleinen Tonart** in derselben Septime, Sexte, Quinte, Quarte und Terz von mir als **gewöhnliche** Veränderungen erkennet. Daß die grossen und kleinen Tonarten mit Genehmhaltung des Gehörs bey diesen fünf Verwandten nach Belieben eintreten dürfen, hat nicht nur **Heinichen, Mattheson** und **Kellner** schon gezeiget, und **Mizler** gar erwiesen, sondern auch **Scheibe** in seiner Abhandlung von den Intervallen, 100 S. eingestanden. Daß aber der critische Musicus den von der gütigen Natur hierbey vermachten grossen Reichthum nicht eingesehen, viel weniger recht zu gebrauchen wisse, giebt uns sein hin und wieder angestimmtes erbärmliches Loblied über die widernatürlichen Ausschweifungen ziemlich deutlich zu verstehen. Ich will ihm also erstlich etliche unwidersprechliche Erfahrungen vorlegen, nachgehends ein kurzgefaßtes Register des vorhin angemeldeten Reichthums beyfügen.

§. 60. **Erste Erfahrung**: Daß unsere Lebensgeister durch einen Satz in einer **grossen Tonart** überhaupt ausgedehnet werden; hingegen bey der **kleinen Tonart** sich überhaupt zurückziehen, ist schon von andern Schriftverfassern bemerket worden. (Man beliebe hierbey in der **mizlerischen musikal. Bibliothek** I. Band, VI. Theil, die 51 Seite nachzulesen.)

§. 61.

§. 61. **Zweyte Erfahrung:** Wenn aus einer zum Grunde gelegten **grossen Tonart** in derselben verwandte Quarte oder Quinte; z. E. aus dem C dur in F dur oder in G dur getreten wird: so wird die mit C dur angefangene Ausdehnung der Lebensgeister durch das F dur zwar um ein merkliches geschwächet; hingegen durch das G dur noch stärker, als sie im Anfange des vorhabenden Satzes gewesen.

§. 62. **Dritte Erfahrung:** Wenn nach anfangs vernommener **grossen Tonart** in derselben Terz, oder Sexte, oder Secunde; z. E. aus dem C dur in E moll, A moll oder D moll getreten wird: so werden unsere Lebensgeister bey der ersten Ausweichung, nämlich bey dem E moll nicht so stark als bey dem A moll zurückgezogen; Hingegen erfolget solches bey dem D moll in weit stärkern Grade.

§. 63. **Vierte Erfahrung:** Wenn aus einem zum Grunde gelegten **Molltone** in desselben verwandte Sexte, Terz und Septime; z. E. aus dem A moll in F dur, C dur oder G dur getreten wird: so werden die anfänglich zurückgezogene Lebensgeister durch F dur nicht so sehr als durch C dur und durch G dur ermuntert und ausgebreitet.

§. 64. **Fünfte Erfahrung:** Wenn aus dem anfangs vernommenen **Molltone** in desselben verwandte Quinte und Quarte; z. E. aus dem A moll in E moll und D moll getreten wird: so vermag zwar E moll, der anfänglich entstandenen Zurückziehung

etwas entgegen zu streben; dagegen hat D moll die Macht, die Lebensgeister noch stärker als der Grundton zurücke zu ziehen.

§. 65. Wollte nun der critische Musicus aus den vorigen §§ folgern, daß die daselbst erwehnte **fünf gewöhnliche Ausweichungen** ein sattsames Zeugniß wegen der Armuth der Natur ablegten; so würde er sich gewaltig verstossen: Denn das nun folgende Register, welches mir die Versetzungskunst (Ars combinatoria) schon vor zwanzig Jahren gegeben, nöthiget ihn und seines gleichen öffentlich oder wenigstens heimlich zu bekennen: Quantum est, quod nescimus! weil es ausdrücklich beweiset, daß in einer jeden **grossen** und **kleinen Tonart**

20 zwiefache;

60 dreyfache;

120 vierfache; und

120 fünffache Ausweichungen mit Beyfall des Gehörs erlaubet sind.

§. 66. Wie nun der critische Musicus eingestehet, daß eine **Aria**, oder ein anderer musikalischer Satz, nach Beschaffenheit des vorhabenden Affects, entweder eine, oder zwey, oder mehrere Ausweichungen erfodert; also entdecke ich ihm, aus sonderbarem Wohlwollen, welchergestalt iegliche **grosse Tonart 20 zwiefache Ausweichungen** hat:

Vom

Vom 1 in 2 und 3	Ferner vom 1 in 3 und 2
: : : 2 : 4	: : : 4 : 2
: : : 2 : 5	: : : 5 : 2
: : : 2 : 6	: : : 6 : 2
: : : 3 : 4	: : : 4 : 3
: : : 3 : 5	: : : 5 : 3
: : : 3 : 6	: : : 6 : 3
: : : 4 : 5	: : : 5 : 4
: : : 4 : 6	: : : 6 : 4
: : : 5 : 6	: : : 6 : 5

§. 67. Jeglicher Durton kann sich folgender 60 dreyfachen Ausweichungen bedienen:

234	352	324	532
: : 5	: : 4	: : 5	: : 4
: : 6	: : 6	: : 6	: : 6
243	362	423	632
: : 5	: : 4	: : 5	: : 4
: : 6	: : 5	: : 6	: : 5
253	452	523	542
: : 4	: : 3	: : 4	: : 3
: : 6	: : 6	: : 6	: : 6
263	462	623	642
: : 4	: : 3	: : 4	: : 3
: : 5	: : 5	: : 5	: : 5
342	562	432	652
: : 5	: : 3	: : 5	: : 3
: : 6	: : 4	: : 6	: : 4

§. 68. Einer jeden grossen Tonart sind folgende 120 vierfache Ausweichungen erlaubt:

2345	3524	3245	5324
: : 54	: : 42	: : 54	: : 42
: : 56	: : 46	: : 56	: : 46
: : 65	: : 64	: : 65	: : 64
: : 64	: : 62	: : 64	: : 62
: : 46	: : 26	: : 46	: : 26
2435	3624	4235	6324
: : 53	: : 42	: : 53	: : 42
: : 56	: : 45	: : 56	: : 45
: : 65	: : 54	: : 65	: : 54
: : 63	: : 52	: : 63	: : 52
: : 36	: : 25	: : 36	: : 25
2534	4523	5234	5423
: : 43	: : 32	: : 43	: : 32
: : 46	: : 36	: : 46	: : 36
: : 64	: : 63	: : 64	: : 63
: : 63	: : 62	: : 63	: : 62
: : 36	: : 26	: : 36	: : 26
2634	4623	6234	6423
: : 43	: : 32	: : 43	: : 32
: : 45	: : 35	: : 45	: : 35
: : 54	: : 53	: : 54	: : 53
: : 53	: : 52	: : 53	: : 52
: : 35	: : 25	: : 35	: : 25
3425	5623	4325	6523
: : 52	: : 32	: : 52	: : 32
: : 56	: : 34	: : 56	: : 34
: : 65	: : 43	: : 65	: : 43
: : 62	: : 42	: : 62	: : 42
: : 26	: : 24	: : 26	: : 24

§. 69. Jeder Durton darf folgende 120 fünffache Ausweichungen gebrauchen:

23456	35246	32456	53246
= = 465	= = 264	= = 465	= = 264
= = 546	= = 426	= = 546	= = 426
= = 564	= = 462	= = 564	= = 462
= = 645	= = 624	= = 645	= = 624
= = 654	= = 642	= = 654	= = 642
24356	36245	42356	63245
= = 365	= = 254	= = 365	= = 254
= = 536	= = 425	= = 536	= = 425
= = 563	= = 452	= = 563	= = 452
= = 635	= = 524	= = 635	= = 524
= = 653	= = 542	= = 653	= = 542
25346	45236	52346	54236
= = 364	= = 263	= = 364	= = 263
= = 436	= = 326	= = 436	= = 326
= = 463	= = 362	= = 463	= = 362
= = 634	= = 623	= = 634	= = 623
= = 643	= = 632	= = 643	= = 632
26345	46235	62345	64235
= = 354	= = 253	= = 354	= = 253
= = 435	= = 325	= = 435	= = 325
= = 453	= = 352	= = 453	= = 352
= = 534	= = 523	= = 534	= = 523
= = 543	= = 532	= = 543	= = 532
43256	56234	43256	65234
= = 265	= = 243	= = 265	= = 243
= = 526	= = 324	= = 526	= = 324
= = 562	= = 342	= = 562	= = 342
= = 625	= = 423	= = 625	= = 423
= = 652	= = 432	= = 652	= = 432

§. 70. Will man nun auch die gewöhnlichen Ausweichungen einer kleinen Tonart auf vorige Weise bestimmen, so wird iedesmal an statt der 2 die 7 gesetzet. Die übrigen Zahlen bleiben in voriger Stellung. (So geringe dieser veränderte Umstand manchem anfangs scheinen wird: desto grösser ist er dem Gehör. Man versuche es bey allen vorkommenden Fällen.) Demnach hat iegliche kleine Tonart folgende 20 zwiefache Ausweichungen:

Vom 1 in 7 und 3	Ferner vom 1 in 3 und 7
= = = 7 = 4	= = = 4 = 7
= = = 7 = 5	= = = 5 = 7
= = = 7 = 6	= = = 6 = 7
= = = 3 = 4	= = = 4 = 3
= = = 3 = 5	= = = 5 = 3
= = = 3 = 6	= = = 6 = 3
= = = 4 = 5	= = = 5 = 4
= = = 4 = 6	= = = 6 = 4
= = = 5 = 6	= = = 6 = 5

§. 71.

§. 71. Jeglicher Mollton kann sich folgender 60 dreyfachen Ausweichungen, bedienen:

734	357	374	537
= = 5	= = 4	= = 5	= = 4
= = 6	= = 6	= = 6	= = 6
743	367	473	637
= = 5	= = 4	= = 5	= = 4
= = 6	= = 5	= = 6	= = 5
753	457	573	547
= = 4	= = 3	= = 4	= = 3
= = 6	= = 6	= = 6	= = 6
763	467	673	647
= = 4	= = 3	= = 4	= = 3
= = 5	= = 5	= = 5	= = 5
347	567	437	657
= = 5	= = 3	= = 5	= = 3
= = 6	= = 4	= = 6	= = 4

§. 72. Einer jeden kleinen Tonart siud folgende 120 vierfache Ausweichungen erlaubt:

73 45	35 74	37 45	53 74
- - 54	- - 47	- - 54	- - 47
- - 56	- - 46	- - 56	- - 46
- - 65	- - 64	- - 65	- - 64
- - 64	- - 67	- - 64	- - 67
- - 46	- - 76	- - 46	- - 76
74 35	36 74	47 35	63 74
- - 53	- - 47	- - 53	- - 47
- - 56	- - 45	- - 56	- - 45
- - 65	- - 54	- - 65	- - 54
- - 63	- - 57	- - 63	- - 57
- - 36	- - 75	- - 36	- - 75
75 34	45 73	57 34	54 73
- - 43	- - 37	- - 43	- - 37
- - 46	- - 36	- - 46	- - 36
- - 64	- - 63	- - 64	- - 63
- - 63	- - 67	- - 63	- - 67
- - 36	- - 76	- - 36	- - 76
76 34	46 73	67 34	64 73
- - 43	- - 37	- - 43	- - 37
- - 45	- - 35	- - 45	- - 35
- - 54	- - 53	- - 54	- - 53
- - 53	- - 57	- - 53	- - 57
- - 35	- - 75	- - 35	- - 75
34 75	56 73	43 75	65 73
- - 57	- - 37	- - 57	- - 37
- - 56	- - 34	- - 56	- - 34
- - 65	- - 43	- - 65	- - 43
- - 67	- - 47	- - 67	- - 47
- - 76	- - 74	- - 76	- - 74

§. 73. Jeder Mollton darf folgende 120 fünffache Ausweichungen gebrauchen:

73456	35746	37456	53746
-- 465	-- 764	-- 465	-- 764
-- 546	-- 476	-- 546	-- 476
-- 564	-- 467	-- 564	-- 467
-- 645	-- 674	-- 645	-- 674
-- 654	-- 647	-- 654	-- 647
74356	36745	47356	63745
-- 365	-- 754	-- 365	-- 754
-- 536	-- 475	-- 536	-- 475
-- 563	-- 457	-- 563	-- 457
-- 635	-- 574	-- 635	-- 574
-- 653	-- 547	-- 653	-- 547
75346	45736	57346	54736
-- 364	-- 763	-- 364	-- 763
-- 436	-- 376	-- 436	-- 376
-- 463	-- 367	-- 463	-- 367
-- 634	-- 673	-- 634	-- 673
-- 643	-- 637	-- 643	-- 637
76345	46735	67345	64735
-- 354	-- 753	-- 354	-- 753
-- 435	-- 375	-- 435	-- 375
-- 453	-- 357	-- 453	-- 357
-- 534	-- 573	-- 534	-- 573
-- 543	-- 537	-- 543	-- 537
34756	56734	43756	65734
-- 765	-- 743	-- 765	-- 743
-- 576	-- 374	-- 576	-- 374
-- 567	-- 347	-- 567	-- 347
-- 675	-- 473	-- 675	-- 473
-- 657	-- 437	-- 657	-- 437

§. 74. Sollte nun der critische Musicus, bey dieser wider Vermuthen erblickten grossen Menge der **gewöhnlichen Ausweichungen** mich fragen wollen: Bey welcher Gelegenheit diese oder jene **Ausweichungsfolge** am sichersten zu erwählen sey? so würde ich ihm folgende Antwort ertheilen: Da mein Vorhaben itzt nicht ist, einen Lehrer abzugeben, sondern nur den critischen Musicum zu prüfen, und ihm die Gegenden und Ursachen des verfehlten Weges zu zeigen; so beliebe er nur, nach Anleitung der in 61 bis 64 §. beygebrachten **vier Erfahrungen**, vors erste überhaupt zu bemerken, bey welchem **neuen Hörpuncte** das Plus und Minus sich ereignet. Zweytens bemerke er ins besondere bey den 20 **zwiefachen** Ausweichungen, ob ieglicher neuer Hörpunct von ausdehnender oder zurückziehender Natur sey, oder ob nur einer diese, der andere jene Eigenschaft besitze. Auf solche Weise müssen auch die 60 **dreyfache**, die 120 **vierfache**, und die 120 **fünffache Ausweichungsordnungen** so wohl der **kleinen** als **grossen Tonart** bezeichnet werden: da denn hin und wieder ein doppeltes Plus und Minus sich angeben wird. Nach dieser kleinen Bemühung überdenke er denjenigen Vorrath, welchen er sich bey den Herolden der Wissenschaften, nämlich bey der Dicht- und Redekunst so wohl überhaupt, als sonst ins besondere, wegen der Erregung und Stellung der mancherley Gemüthsneigungen, nach und nach gesammlet hat, und suche selbigen mit allen möglichen Fällen des obigen **Ausweichungsregisters** zu vergleichen. Sollte aber dieses unschädliche Unternehmen noch nicht zulänglich seyn,

und

und er bey den meisten Vorfällen im Finstern tappen müssen; so unterwerfe er sich nur so willig als billig der Königinn aller Wissenschaften, der Mathematik: alsdenn wird er die ihm fehlende Lehrsätze finden, wenn es nämlich Zeit sey, in diese oder jene Tonart zu treten.

§. 75. Zu den seltenen Ausschweifungen rechne ich erstlich, wenn aus einem zum Grunde gelegten **Molltone** in dessen Secunde; oder aus einem **Durtone** in dessen Septime; z. E. aus dem A moll oder aus dem C dur in H moll getreten wird. Mir ist nicht unbekannt, daß einige Componisten und Generalbaßisten diese beyden Ausweichungen unter die gewöhnlichen zählen, und selbige mit folgenden Worten rechtfertigen wollen: Wenn man aus dem A moll oder C dur in das nahe verwandte E moll oder G dur getreten ist, so lässet sich das H moll mit Genehmhaltung des Gehörs gar leicht erreichen. Allein dieser Einwurf schlägt meinen Satz nicht nieder: Denn jene reden eigentlich von einer Ausweichung der bereits ausgewichenen Tonart in derselben Quinte oder Terz; ich hingegen lediglich von der Austretung des Grundtons. Sollten auch allenfalls diese von mir bestrittene zwo Ausschweifungen das gewöhnliche Bürgerrecht künftig erhalten, so würde mein obiges Ausweichungsregister dadurch nichts verlieren, sondern vielmehr einen ansehnlichen Zuwachs bekommen. Ob aber alsdenn bey dem itzt willkührlich angenommenen Grundtone, nämlich bey dem A moll oder C dur, das mit dem H moll nahe verwandte D dur sich eben so wohl als D moll zum Miterben

ange-

angeben dürfe, mögen andere musikalische Rechtsgelahrte beurtheilen und entscheiden.

§. 76. Zweytens werden folgende Umstände von mir **seltene Ausschweifungen** genennet, wenn nämlich eines zum Grunde gelegten **Durtons** nahe verwandte **Durtone** in **Moll** verwandelt werden. z. E. Wenn aus dem C dur in das weitläuftig verwandte G moll oder F moll getreten wird; ingleichen, wenn die angefangene **grosse** Tonart mit ihrer kleinen, oder die angefangene **kleine** Tonart mit ihrer grossen abwechselt, zum Exempel D dur mit D moll, oder F moll mit F dur. Es ist mir niemals in Sinn gekommen, dergleichen Ausschweifungen durchgehends für verwerflich zu halten: Vielmehr habe ich mir iederzeit alle ersinnliche Mühe gegeben, selbige **mit gehörigem Maasse am gehörigen Orte** anzubringen. Sollte ich mich hierüber kurz erklären; so würde ich sagen: Was der Schatten bey einem Gemählde ist, das sind die Ausschweifungen bey der Musik.

Nicht zu wenig, nicht zu viel
Giebt ein stets beliebtes Spiel.

So bald der critische Musicus mich überführet, daß mein vom 66 bis 73 §. beygebrachtes Register der **gewöhnlichen** Ausweichungen; ingleichen die, im 75 und 76 §. unter gewissen Bedingungen erlaubte, **seltene** Ausschweifungen nicht zulänglich sind: so bald will ich alle übrige Veränderungen der Tonarten nicht mehr **widernatürlich** nennen.

§. 77. Wer ordentlichen Vortrag liebet, wird auf dem 48 Stücke der fernern Untersuchung des Cammerstyls

merstyls entgegen sehen; iedoch abermal vergeblich: Denn der Criticus hat, nach seinem bekannten veränderlichen Gemüthe, itzt für gut befunden, nicht ein, sondern gar drey unterschiedene Zwischenspiele einzuschalten. Wie ich nun deren keines verachte, so gefällt mir doch das erstere am besten. Zwar nicht deswegen, weil es aus dem uralten, 1739 geschriebenen, griechischen Buche genommen ist, dem ich bereits, 50 §. sein gebührendes Lob ertheilet; sondern weil es hauptsächlich von dem höchstschädlichen **Vorurtheile des Ansehens** handelt. Im zweyten Zwischenspiele, nämlich vom 49 bis 50 Stück, lässet sich ein, hinter dem Vorhange versteckter, Dolmetscher mit einigen Gedanken von der Musik vernehmen, welche der alte griechische Philosoph **Aristoteles** hinterlassen. Warum aber dieser Dolmetscher mitten in der Rede abtreten muß, und seinen Vortrag erst im 59 Stücke zu Ende bringen darf, wird der critische Musicus am besten wissen: als welcher hier, wie schon an mehrern Orten, erwiesen, daß es ihm ein leichtes sey, zu drey verlebten Zwischenspielen noch etliche junge Zwischenspielgen zu erfinden.

§. 78. Das dritte Zwischenspiel ist weit lustiger, als die vorigen: Da nämlich im 51 Stücke drey merkwürdige Personen, namentlich: **Sempronius, Titius, Metellus**, nach und nach vorgestellet werden; iedoch bey dieser critischen Witterung kein Wort schwatzen, sondern dem sich freywillig angebotenen Nachtreter, nämlich dem ehrgeizigen Don Alfonso ganz gelassen den freyen Weg vergönnen. Ihr vernünftiges Stilleschweigen lässet ihm Zeit, sich der flüchtig gelesenen moralischen Schriften zu erinnern:

Da ihm denn etliche unverwerfliche Ausdrücke von dem höchstschädlichen Neide beyfallen. In dieses Geschäffte menget sich seine Eigenliebe, welche ihm vorlängst den unvernünftigen Satz eingepräget: Alles, was du von der Musik denkest, redest und schreibest, ist andern Leuten unbekannt, folglich angenehm. Hierdurch wird der von Natur nicht blöde Alfonso noch dreister, seine Einfälle ohne Scheu vorzubringen. Weil er nun ehemals vernommen, daß der Neid gemeiniglich gelb beschrieben werde; und weil er sich durch ein dreyzehneckigtes Stück des verunglückten Spiegels, dessen oben, 50 §. gedacht worden, zu lauter falschen Vorstellungen gewöhnet; so meynet er hier, Sempronius, Titius und Metellus hätten ebenfalls diese Krankheit, und wären seine Beneider. Meines Erachtens könnte dem elenden Alfonso noch geholfen werden, wofern er seinem Herzensfreunde, nämlich dem, laut der 198 und 200 Seite, ihm gänzlich gleichenden critischen Musico ohne weitern Anstand anvertrauete, sich möglichst zu erkundigen: wo eine moralische Laterna magica anzutreffen sey?

§. 79. Da der critische Musicus mit Anfange des 52 Stückes sich selbst fraget: „Was werden meine „Leser sagen, daß ich den Verfolg der Materie vom „Cammerstyl so lange ausgesetzet habe?“ so wird ihm das, wegen seiner Unordnung und vielen eingeschalteten Zwischenspielen in vorigen §§. gefällte Urtheil so wenig entgegen seyn, als die Poeten an seinem nun erfolgten Vortrage von den epischen Cantaten zu bemerken finden. Im 53 Stücke ersiehet man zween satyrische Briefe, über die sich niemand

mit

mit Recht beschweren kann. Denn was in dem ersten von der unverständigen Einrichtung und unordentlichen Aufführung eines musikalischen Stückes; im andern aber von dem übeln Verhalten eines gewissen Organisten lebhaft erzählet wird, sind keyder! tägliche Vorfälle, wodurch zwar viele hohe und gelehrte Personen schon öfters den Vorsatz gefasset, der edlen Musik und ihren nahen Anverwandten die sonst gegönnte Hochachtung gänzlich zu entziehen: welches Urtheil iedoch, weil es zu hoch gespannet gewesen, von keiner Dauer seyn können.

§. 80. **Das 54 Stück** ist ein Verfolg des 52sten, und erzählet den angehenden Componisten viel nützliche Nachrichten, die sie bey Setzung **epischer Cantaten** vors erste wohl gebrauchen können. Der Zweck des 55 **Stückes** ist, die Vorurtheile zu heben, welche wegen des Gebrauchs der Musik an Bußtagen, ingleichen in der Fastenzeit und bey vorfallender Landestrauer, von etlichen andächtigseynwollenden schon seit geraumer Zeit geheget worden. Daß diese seine Abhandlung dem 30 Stücke nichts nachgebe, wissen die Leser der **matthesonischen** Schriften ohne mein Erinnern.

§. 81. **Das 56 Stück** erzählet erst die merkwürdigsten Kennzeichen der sonderbaren Hochachtung, in welcher die Musik bey den alten Griechen und Römern gewesen. Nachgehends wird untersuchet: Warum die Musik itzt so sehr in Verachtung komme, und bey viel vornehmen und gelehrten Leuten ihr Ansehen fast gänzlich verliehre? Unter vielen schönen Ausdrücken gefällt mir folgender, welcher 233 S. ganz unten also lautet: „Ein Weltweiser,

„der keinen Verstand von der Musik hatte, war bey „den Griechen ein Unding.“ O! möchten doch alle Gelehrte diese Wahrheit erwägen! ich meyne sonderlich diejenigen, welche die Musik aus dem Reiche der Gelehrsamkeit bannen wollen, und die sich so gar auf der Canzel und Catheder unterstanden, die edle Musik und derselben gelehrte Anverwandten verächtlich zu machen. Jedoch, mit Erlaubniß zu fragen: Ist das wohl eine vernünftige Aufführung? Ist nicht ieder Lehrer schuldig, alles beyzutragen, damit das Reich der Gelehrsamkeit immer mehr und mehr erweitert und befestiget werde? Aus welchem Grunde aber kann ein solcher Lehrer diejenigen Wissenschaften verachten, die er nicht verstehet? O! möchte doch der Herr M. **Mizler**, oder sonst iemand von seiner Art, eine öffentliche Unterredung: De officiis Eruditorum erga Musicam & Musicos eruditos ehestens anstellen und bekannt machen. Ubrigens ist bey diesem wohlgerathenen Stücke zu bemerken, daß der itztbelobte Ausspruch wegen der griechischen Weltweisen in dem ersten Bande der **mizlerischen musikal. Bibliothek** schon vorgekommen, ehe der critische Musicus solchen beyfälliger Weise (vel Assensu vel Reminiscentia) glücklich niedergeschrieben.

§. 82. **Das 57 Stück** betrift größtentheils die Poeten, welche **Cantaten nach dramatischer Art** verfertigen wollen. **Im 58 Stücke** aber wird von der musikalischen Einrichtung eines solchen **Dramatis** gehandelt. Ob wohl dawider nichts erhebliches einzuwenden ist; so findet man doch, bey aufmerksamer Durchlesung, in selbigem eben so wenig Critic, als in den meisten vorhergehenden und nachfolgenden

Blät-

Blättern. Der oben zurückgewiesene **Aristoteles**, welcher im 59 **Stücke** die unverdiente Ehre hat, die bisherige lange Reihe der unnöthigen Zwischenspielgen zu beschliessen, wußte die Pflichten eines Critici besser zu beobachten.

§. 83. **Im** 60 **Stücke** wird die erhebliche Frage; **Ob ein Ungelehrter in der Musik stark werden könne?** gründlich untersuchet. Nachdem erstlich erinnert worden, daß unter der Stärke, welche die Componisten, Capellmeister, Directores, Sänger und Instrumentalisten billig besitzen müssen, ein nothwendiger und vernünftiger Unterschied zu machen sey; so wird in der Folge deutlich erwiesen, daß ein vollkommener Componist und Capellmeister allerdings ein Gelehrter seyn müsse. Unter andern heißt es auf der 266 Seite ganz recht: „Das wahre Wesen „der Musik bestehet in einiger vernünftigen Nachah„mung der Natur. Kann der aber wohl der Natur „gebührend nachahmen, der sie selbst nicht kennet? „Die Musik ist mit der **Redekunst** und mit der „**Dichtkunst** auf das genaueste verbunden, und wir „können durch diese jener keine gemeine Schönheit „und einen grossen Nachdruck ertheilen. Wird aber „derjenige wohl hiervon gebührend urtheilen, und „diese Schönheiten erreichen können, welcher nichts „von der Rede- und Dichtkunst verstehet? **Zur Er„känntniß musikalischer Wahrheiten gehö„ren die Vernunftlehre, die Metaphysik, die „Naturlehre und die Mathematik.** Wer „kann sie also erkennen, beurtheilen und anwenden, „ohne sich überhaupt in der Weltweisheit umgesehen „zu haben? u. s. w.“ Ferner wird 268 und 269 S.

dem Einwurfe: „Man findet doch viel Com„ponisten, die eben keine Gelehrte sind;“ mit folgenden Fragen begegnet: „Ob solche ungelehrte „Componisten alles, was sie setzen, beweisen und „gründlich beurtheilen können? Ob sie ferner geschickt „sind, alles aus den wahren Gründen der Musik „herzuleiten? Ob sie auch andere in allen Theilen der „Musik vollkommen und gründlich unterrichten kön„nen?“ Endlich heißt es: „Von den Sängerin„nen, Sängern und Instrumentalisten verlange nie„mand ausdrücklich, daß sie Gelehrte seyn sollen. Es „ist wahr, wenn sie sich um einige Theile der Gelehr„samkeit, und zwar insonderheit um die Naturlehre „etwas besser bekümmern würden, so würde ihnen „solches in der practischen Einsicht in einige Theile der „Composition sehr behülflich seyn.“ Ich habe mit Fleiß etliche wichtige Stellen aus diesem wohlgerathenen Stücke hier beygefüget, um selbige weiter unten gegen den critischen Musicum mit Nutzen zu gebrauchen.

§. 84. Im 61 Stücke wird aus dem mehrmals erwehnten alten griechischen Scribenten ein Traum erzählet, und zugleich von der Nothwendigkeit der Musik in einem wohlgesitteten Staate ohne Anzüglichkeit gehandelt.

§. 85. Das 62 und 63 Stück enthält einen Entwurf einer musikalischen Akademie, worüber der critische Musicus selbst ein widersprechend Urtheil fällt, indem er, 294 S. freywillig gestehet, daß wider diesen Entwurf würklich noch einiges zu erinnern sey; hingegen in der nachgehends geschriebenen Vorrede schmeichelt er sich, daß vernünftige Leser nichts erheb-

erhebliches darwider einzuwenden finden würden. Es dürfte vergeblich seyn zu erzählen, was von dem **Vorsteher** und **Secretario** der musikalischen Academie, ingleichen von den wöchentlichen Zusammenkünften der **Mitglieder**, wie auch von ihren ordentlichen Verrichtungen und Lehrstunden vorgetragen wird: sintemal folgender Stein des Anstosses erst aus dem Wege geschaffet werden muß, da nämlich der critische Musicus, 292 S. zwar ganz recht erinnert: „Es „ist billig, daß man sowohl allen Mitgliedern als dem „Vorsteher der Akademie einen gehörigen Rang und „genugsame Einkünfte ertheilet, damit sie von an„dern gebührend geehret werden, und auch diejeni„gen Mittel besitzen mögen, die zu ihrer Lebensart „erfodert werden.“ Aber was antwortet er der Akademie auf die unumgängliche Frage: Wer verschaft uns Brodt in der Wüsten? Nichts anders als mein folgendes Urtheil, wofern er sich diesfalls vernünftig aufführen will: Eine musikalische Akademie kann ohne Einwilligung eines Potentaten nicht angefangen, vielweniger ohne dessen reichlichen Beystand in Bestand gebracht werden. Man weiß zwar einen und andern Hof, welchem es ein leichtes seyn würde, eine musikalische Akademie aufzurichten und zu erhalten. Man siehet aber auch zu voraus, daß eine Privatperson, so eine solche Akademie vorschlagen wollte, vielen Widerspruch, ja Haß und Verfolgung finden würde, und zwar sogar von denjenigen Musikverwandten, welche in Betrachtung ihres wichtigen Amts und hohen Ehransehens schuldig und vermögend wären, dieses nützliche Unternehmen zu befördern: Jedoch getrost! Vielleicht erwecket der Himmel bald einen

gelehrten Potentaten, welcher das mit vielen Wissenschaften prangende Deutschland, **aus eigenem edlen Triebe,** mit der noch fehlenden musikalischen Akademie erwünscht auszieret. Diese und andere hieher gehörige Umstände mag der Herr M. **Mizler** vorher wohl erwogen haben, als er 1738 den preiswürdigen Entschluß gefaßt, **die correspondirende Societät der musikalischen Wissenschaften** zu errichten: mit welcher es, wie mit allen neuen Unternehmungen, zwar bisher aus verschiedenen Ursachen nicht so geschwinde zugehen können. Daß aber selbiger von dem critischen Musico durch die vorgeschlagene Akademie ein Eintrag geschehen, wie neulich ein betitelter = = Meister in öffentlicher Gesellschaft aus Unverstand plaudern wollen, ist eine offenbare Unwahrheit. Diese Societät stehet feste, und wird allezeit fortdauren, wenn Deutschland auch mit mehr als einer musikalischen Academie ausgezieret seyn wird. Was kann ihr doch der critische Musicus schaden, der nach seinen itzigen Umständen sich nicht unterstehen darf, die Grenzen dieser Societät zu betreten?

§. 86. **Das 64ste Stück** betrift die musikalische Einrichtung der **Oden,** und beschliesset zugleich die bisher öfters unterbrochene Abhandlung der Singesachen im Cammerstyl. **Im 65sten Stücke** werden anfangs überhaupt die Instrumentsachen, und nachgehends ins besondere die Sinfonien im Kirchenstyl betrachtet. **Das 66ste Stück** redet von **Opernsinfonien.** **Im 67sten Stücke** erzählet der critische Musicus die Einrichtung der Vor- Zwischen- und Nachspiele zu Tragödien und Comödien

dien nach eigener Erfindung. Das 68ste Stück handelt von Sinfonien zu Singestücken im Cammerstyl; ingleichen von den sogenannten Cammersinfonien, die sich auf keine Vocalmusik beziehen; wie auch etwas von den Sinfonien mit concertirenden Instrumenten. Das 69ste Stück betrift die Instrumentalconcerten. Das 70ste Stück ist den tropischen, uneigentlichen oder verblümten Ausdrücken gewiedmet, und beschreibet zwo Arten der Metaphorae. Wäre dem critischen Musico, nach eigenem Geständnisse, 348 S. erlaubt gewesen, seine Blätter mit Noten anzufüllen, so hätte er allhier genug Gelegenheit gehabt, seinen Lesern mancherley Arten des verblümten Ausdruckes zu zeigen.

§. 87. Im 71 und 72sten Stücke meynt er zu erweisen, daß die Mathematik bey der Composition weder nützlich noch möglich sey. Wie sehr er aber sich hiedurch verstossen, werde ich in folgenden §§. dieser Schrift bis zu Ende so deutlich als kürzlich darthun, wenn ich zuvor den Innhalt der übrigen critischen Blätter angezeiget habe, in welchen zwar ebenfalls, wie in etlichen vorhergehenden, nichts anstößiges noch anzügliches, sondern vielmehr unterschiedene gute Anmerkungen anzutreffen, welche aber, nach seinem wiederholten Bekänntnisse, die wenigsten Sachen erschöpfen, folglich den Namen einer Critic nicht verdienen. Das 73ste Stück bezeichnet die mancherley Umstände der Ouverture sehr wohl. Das 74ste Stück betrift die Sonaten so wohl von einer Stimme, als von zwo, drey, vier und fünf Stimmen. Das 75 und 76ste Stück beschreibet ohne besondere Exempel zwölf Figuren, welche den

Nachdruck der musikalischen Schreibart befördern, namentlich: Exclamatio, Dubitatio, Ellipsis, Hyperbaton, Repetitio, Paronomasia, Distributio, Antithesis, Suspensio, Interrogatio, Epistrophe, Gradatio. Nur diejenigen, so des Herrn **Matthesons vollkommenen Capellmeister** noch nicht gelesen, werden dem Vorgeben des critischen Musici vielleicht Glauben beymessen, da er nämlich auf der 386sten Seite sich für den ersten hält, der die Figuren bey der Composition für nöthig angepriesen. **Im 77sten Stücke** erzählet er, daß die Opern zu Hamburg aufgehöret, und die wegen der Schauspiele berühmte **Neuberische** Gesellschaft von dar nach Moscau gegangen. Zugleich gedenket er eines Vorwurfs, der ihm, wegen einer von ihm componirten Oper, gemacht worden. Die Entlegenheit gestattet mir nicht, zu untersuchen, ob Kläger oder Beklagter Recht habe. **Das 78ste** als das letzte **Stück** erwehnet die vornehmsten Eigenschaften eines guten **Musikdirectors.** Ein mehrers von dieser wichtigen Sache ist in dem mehrgedachten **vollk. Capellmeister,** wie auch in des Herrn M. **Mizlers** musikalischen **Staarstecher** anzutreffen. Der Rest folget im künftigen Theil.

III.

Fünfte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister.

Des III. Theils funfzehntes Hauptstück.

Von der Nachahmung.

Die Nachahmung in der Musik findet sonderlich bey vollstimmigen Sachen statt, in welcher nach

nach des Herrn Verfassers Worten die Absicht ist, daß eine Stimme die andere gleichsam Gesprächsweise unterhalte, Fragen aufwerfe, Antworten gebe, verschiedener Meynung sey, Beyfall erhalte, sich vereinbare, Widerspruch annehme, u. s. w. Wer dieses alles bey einem Concert, da verschiedene Stimmen mit einander streiten, sich würklich vorstellen kann, der muß in der Einbildungskraft ausserordentlich stark seyn.

Es ist aber die Nachahmung bey der Musik dreyerley. Erstlich, wenn man die natürlichen Dinge und Gemüthsneigungen auszudrucken sich bemühet. Fürs andere, wenn man einen grossen Tonkünstler zum Muster sich vorstellet. Drittens, der Wettstreit, welchen verschiedene Stellen über gewisse Sätze unter einander führen. Von der letzten handelt hier der Herr Verfasser hauptsächlich, und unterscheidet sie von der gebundenen canonischen Nachahmung, wo man den Wiederschlag des Hauptsatzes, eben dieselben Intervallen, Tonart und Geltung der Klänge beobachten muß, welches alles bey der freyen Nachahmung nicht ist. Man muß aber die Nachahmung nicht mit der Wiederhohlung vermischen, wie Rameau *) gethan, wenn er sagt: L'on distingue la Figue de l'imitation en ce que celle ci peut n'avoir lieu, que dans une seule partie, au lieu que la Figue doit etre entendue alternativement dans chaque partie: das ist: Man unterscheidet die Fuge von der Nachahmung dadurch, daß diese nicht statt findet, als nur in einer einzelnen

*) Traité de l'Harmonie p. 163.

zelnen Stimme, dahingegen die Fuge in allen Stimmen nach einander sich hören lassen muß. Alle Nachahmung ist zwar gewisser massen eine Wiederhohlung, aber nicht alle Wiederhohlung ist eine Nachahmung. Diese erfordert wenigstens zwo Stimmen, die Wiederhohlung aber kann bey einer einzigen geschehen. So grossen Nutzen die Nachahmung in der Composition hat, so wenig Kunst braucht sie, und nimmt ihre Regeln bloß aus dem guten Geschmacke her. Damit den Anfängern die Nachahmung sichtbarlich in die Augen fällt, und zugleich ihr Unterscheid von der canonischen, sind folgende Exempel beygebracht worden. Tab. I. des II. Theils des III. Bandes fig. 1. leget eine Probe einer canonischen Nachahmung dar. Fig. 2. ist der Hauptsatz einer Arie aus einem Oratorio von Francesco Gasparini, welchen die Singstimme darauf frey nachahmet, wie fig. 3. Tab. I. In der Folge stellen die Instrumente samt dem Basse eine veränderte Nachahmung des Hauptsatzes eben dieser Arie an, fig. 4. und endlich kommt im letzten Theile der Arie nebst verschiedenen andern geschickt angebrachten Nachahmungen auch diese fig. 5. vor.

Die freyen Nachahmungen müssen sonderlich in den Ouvertüren vorhanden seyn. Sie zieren aber auch die Sonaten, Cantaten, Duetten, Symphonien, u. s. f. und überhaupt sind die Nachahmungen ein herrliches Gewürze wohlerfundener Melodeyen.

Sechszehntes Hauptstück.

Von zwostimmigen Sachen.

Ein zweystimmiger Satz ist der erste Schritt zur Vollstimmigkeit, und besteht in zwoen ungleichen Stim-

Stimmen, so sich zu einem angenehmen Wohllaut mit einander vereinbaren. So natürlich es ist, daß die Anfänger der Composition mit zwoen Stimmen im Setzen den Anfang machen, so vernünftig ist es, daß sie erst zu einer von iemand anders gemachten Oberstimme einen geschickten Baß zu setzen versuchen, ehe sie selbsten zwo Stimmen setzen. Es kommt bey einem guten Basse das meiste auf die Nachahmung an, und wenn solcher gleich öfters ohne Fehler ist, so ist er doch deswegen noch nicht geschickt. z. E. Die Bässe zu den Sätzen aus einer Gique fig. 1. 2. Tab. II. sind zwar ohne Fehler, aber deswegen klingen sie doch hölzern, und sind ohne Geschicke. Im Gegentheile aber sind die Bässe eben derselben Sätze fig. 3 und 4. als nachahmende ohne Tadel. Bey dergleichen Nachahmungen hat man auf viererley zu sehen.

Erstlich: Der Satz so nachgeahmet wird, muß von besonderm Nachdruck seyn, und eine Leidenschaft ausdrücken; bey einem Singstücke also müssen auch die Worte zu einem solchen Satze ausgesuchet seyn.

Fürs andere: soll die Nachahmung ungezwungen mit der Sache übereinstimmen.

Drittens: sollen die Bässe so wohl gute Melodeyen und singbare Gänge haben, als die Oberstimmen, ob gleich bey den Bässen weitere Intervallen überhaupt erfordert werden, weil die Töne um so viel langsamer und träger beben, ie tiefer sie sind, und daher bey engen und hurtig auf einander folgenden Intervallen sich zu sehr verwickeln und verwirren. Daher setzen geschickte Componisten ihre Bässe, die geschwinde gehen und viel arbeiten, mehrentheils in der Höhe.

Viertens hat man sich der Abwechslung des Klangfusses zu befleißigen.

Kann ein Anfänger zu einer guten gegebenen Meloden einen geschickten Baß setzen, so muß er nun auch solches bey den Recitativen versuchen, da die Bässe anders gesetzt werden müssen, als bey andern zwostimmigen Sachen. Die Hauptregeln hangen von der Nachahmung der natürlichen Rede und dem rechten Zusammenhange der Worte ab.

Ist der angehende Componist auch hierinn gewieget, so kann er zu einem guten Basse eines geschickten Meisters eine Oberstimme setzen lernen, welches schon etwas schwerer ist, der daher entspringende Vortheil aber desto nützlicher. Nach diesem soll er sich in Setzung der Oberstimmen zu den Bässen der Recitative von berühmten Meistern üben, wobey leicht zu erachten ist, daß der sich übende Setzer bald die Oberstimme, bald den Baß vor seinen Augen verbergen, und thun muß, als wenn er nichts davon wüßte, wenn er anders sich nicht selbst betrügen will.

Endlich muß man sich üben zu einem gebundenen Basse einer von einem grossen Meister bereits verfertigten Arie eine geschickte Melodie zu machen, da es freylich besser ist, wenn ein rechtschaffener Componist solche seinem Schüler aussuchet, den Versuch beurtheilet und Anmerkungen darüber macht, als wenn dieser sein eigener Lehrer ist. Will nun der angehende Componist recht fleißig seyn, und sich besonders geschickt machen, so kann er alle Gattungen der Melodien auf diese Art durchgehen und von der Menuet anfangen. Der Vortheil, den man aus dieser nachdenklichen Zergliederung erlesener Muster schöpfen kann, ist ungemein.

Sieb-

Siebenzehntes Hauptstück.

Von dreystimmigen Sachen.

Ein Trio erfordert mehr Kunst als vielstimmige Sachen, wenn es den Strich halten soll, und ein Franzmann behauptet nicht unrecht, wenn er sagt: Le Trio est de toutes les pieces la plus difficile, & celle qui demande le plus d'habilité. **Das Trio ist unter allen Stimmen am schwersten zu machen, und erfordert die meiste Geschicklichkeit.** Wer ein gutes Trio setzen kann, der ist auch geschickt, alle andere vollstimmige Sachen zu verfertigen.

Crede, tribus bene qui cecinit, bene pluribus ille
Nouerit harmonico concinuisse sono.

Christoph. Donauerus.

Wer wohl mit dreyen Stimmen weiß zu singen,
Dem wird es auch mit mehrern gut gelingen.

Ein Trio ist hauptsächlich dreyerley. Die erste Gattung bestehet in einem concertirenden Wesen zweyer Instrumente mit ihrem Basse, und heisset ein italienisches Trio. Die andere Gattung ist das französische Trio, da man mehr auf eine richtige Harmonie und zierliche Hauptmelodie, als auf die welsche concertirende Ausarbeitung siehet. Zur dritten Gattung werden die Duetten von zwey Singstimmen mit ihrem Basse gerechnet. In den welschen dreystimmigen Sachen schlägt der Herr Verfasser **Corelli** und **Fux** zum Muster vor, in den französischen aber den **Lully** und unsern Herrn **Telemann**, in den dreystimmigen Singsachen den **Steffani, Attilio Ariosti, Marcello** und **Händel**, dem man neulich eine mar-

morne

morne Ehrensäule in den londonschen Gärten zu Vauxhall aufgerichtet.

Ein Anfänger in der Composition dreystimmiger Sachen soll sich sechs folgende Aufgaben wohl empfohlen seyn lassen.

I. Wie ein Baß zu zwo Oberstimmen zu setzen.

II. Wie eine Oberstimme zu zwo Unterstimmen zu machen.

III. Wie man zu zwo gegebenen äussersten Stimmen eine Mittelstimme verfertigen wolle.

IV. Auf welche Weise ein Baß und eine Mittelstimme zur obern eingerichtet werden mögen.

V. Eine Mittel- und Oberstimme über den Baß zu setzen.

VI. Eine Oberstimme und Baß zu der gegebenen Mittelstimme zu setzen.

In der Composition eines dreystimmigen ist es eine Hauptregel, daß alle drey Stimmen, so viel möglich ist, singen sollen, wobey es besser ist, daß dem völligen Dreyklange lieber etwas entzogen wird, als daß die Melodie deswegen Abbruch leiden sollte. Dieses zu erläutern sehe man auf der II. Tab. 5 fig. die Sätze A, B, C. Im ersten Satze sind lauter Dreyklänge, aber die Mittelstimme macht keine gute Melodie. Herr **Mattheson** sagt, daß sie in Ansehung des Basses eine barmherzige Melodie sey. Den zweyten Satz B lässet der Herr Verfasser zur Noth mitgehen. Meine aufrichtige Meynung von dem Satze B zu sagen, so weiß ich nicht, ob er viel besser sey als der erste A. Denn die Mittelstimme macht zwar zum Basse eine bessere Melodie, aber wahrhaftig nicht zur Oberstimme, es müßte denn seyn, daß solches die verdeckte

Quinte,

Quinte, so die ersten zween Töne Dis und f der Oberstimme, mit Dis, b der Mittelstimme ausmachen, bewerkstelligen sollte. Es kann aber der Satz B gar leicht rein wie Tab. III. fig. 1. num. 1. gesetzet werden. Soll aber der Baß schlechterdings bleiben, wie er ist, so ist doch die verdeckte Octave, so die zwo letzten Noten d, dis, der Mittelstimme, mit den zwo letzten Noten des Basses, b, dis, machen num. 2, viel eher zu entschuldigen, als wenn die Oberstimme mit einer Mittelstimme eine verdeckte Quinte ausmacht. Denn oben fallen sie merklicher ins Gehöre als unten. Zudem ist dergleichen verdeckte Octave am Ende durch den häufigen Gebrauch der größten Meister gleichsam privilegirt.

Der Satz C Tab. II. fig. 5. ist nach Hn. Matthesons Urtheile allerdings der beste, aber deswegen doch noch nicht ohne Tadel, weil am Ende die zwo äussersten Stimmen eine verdeckte Quinte mit einander machen,
f, g
B, dis. Diese verdeckte Quinte, wird meines Erachtens etwas schlimmer, da zu gleicher Zeit sich auch eine verdeckte Octave, d, dis, / B, dis, hören lässet, welche allein, wie gesagt, wohl erlaubt wäre. Alles dieses aber hebt die letzte Note auf, wenn sie eine Octave tiefer stehet, wie num. 3. Tab. III. fig. 1. Wäre es aber aufgegeben, daß der Baß schlechterdings soll stehen bleiben wie er ist, so kann ohngefähr die Mittelstimme wie Tab. III. fig. 1. num. 4. gesetzet werden, wobey weder der Melodie noch der Reinigkeit der Harmonie was abgehet, ob es gleich scheint, als geschähe der richtigen Regel, daß die Mittelstimme

sittsam einhergehen und wenig Maniren und Verbrämungen haben müsse, in etwas ein Abbruch. Bey concertirenden und laufenden Mittelstimmen hingegen sind die Verbrämungen von besserer Würkung.

Achtzehntes Hauptstück.

Von gebrochenen Accorden.

Die gebrochenen Accorde haben mehr in zwo und dreystimmigen Sachen ihren Nutzen, als in vielstimmigen. Es ist aber ein gebrochener Accord, wenn die Töne einer Zusammenstimmung nicht auf einmal, sondern nach einander vernommen werden. Diese Lehre von gebrochenen Accorden ist von wenigen berühret worden, ausser was der gelehrte Herr Capellmeister **Neidhardt** in einem lateinischen Manuscript davon aufgesetzet, welches Herr **Mattheson** zum Grunde geleget. Die gebrochenen Accorde haben sonderlich ihren Nutzen bey Singsachen, da man der Deutlichkeit des Textes wegen nur eines oder zweyer Instrumente sich bedienet, und doch dabey der Harmonie zu Hülfe kommt, wenn man in einer einzigen solchen Stimme drey bis vier Töne im völligen doch gebrochenen Accord nach einander hören lässet, woran sonsten vier Instrumente genug hätten, wenn sie auf einem Schlage gehöret würden. Die gebrochenen Accorde sind nicht nur eine Zierde der Instrumentstimmen, sondern geben auch Gelegenheit zu vielen Veränderungen und Erfindungen. Exempel werden die Sache am deutlichsten machen. Tab. III. fig. 2. ist ein zweystimmiger Satz: Sollten nun diese beyde Stimmen in eine gebracht werden durch die

Bre-

Brechung der Accorde über sich, so möchte der Satz wie fig. 3. Tab. III. herauskommen: Soll aber die Brechung unter sich seyn, wie fig. 4. eben dieser Tabelle. Diese aus Vierteln entsprungene Achteln, fig. 3 und 4. der III. Tab. geben wiederum, wenn man sie in Sechszehntheile zertheilet, die Veränderungen an Hand, wie fig. 5. Tab. III. num. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. Diese doppelte Brechungen können auf eben so vielfältige Weise durch den ganzen Satz hindurch geführt werden, und wird genug seyn, zur Erläuterung die zwo ersten Brechungen durch den ganzen Satz hindurch zu führen, welche Tab. IV. fig. 1 und 2. zu sehen sind. Wollte man die Lebhaftigkeit vergrössern, so könnte man die doppelte Brechung gar vierfach anstellen, wie Tab. IV. fig. 3.

Nun wollen wir auch einen Satz von dreyen Stimmen beleuchten, wie solcher vermittelst der gebrochenen Accorde in zwo und eine Stimme zusammengezogen werden kann. Es sey der ordentliche dreystimmige Satz, wie Tab. IV. fig. 4. Dieser dreystimmige Satz kann nun auf fünferley Art in einander gezogen werden:

1. Da man die beyden untersten Stimmen in eine bringt, und die obere so mitnimmt, wie sie da stehet.
2. Da die beyden Oberstimmen in eine gebracht werden, die untere aber so bleibet, wie sie ist.
3. Da die Mittelstimme nicht geändert wird, die andern beyden aber zusammentreten und nur eine ausmachen.
4. Wenn in zwo Stimmen abgewechselt, und in ihnen die dritte mit eingeschlossen wird.

5. Wenn alle drey, mittelst einer einzigen Stimme, vernommen werden.

Von num. 1. folget Tab. IV. fig. 5. ein Exempel, von num. 2. Tab. V. fig. 1, von num. 3. fig. 2. von num. 4. fig. 3. von der letzten Zahl 5 ist das Exempel Tab. V. fig. 4. nachzusehen.

Mit vier Stimmen gehet es gleichfalls an, daß solche durch gebrochene Accorde zusammengezogen werden können. Herr **Mattheson** gibt sechserley Arten an:

1. Bringt man die zwo Oberstimmen in eine, daß die zwo untersten unverändert bleiben.
2. Drey in zwo, daß nur die untere Stimme bleibt, wie sie gewesen.
3. Alle vier Stimmen in drey gebrochene.
4. Die obersten in eine, und die unterste so wie sie war.
5. Alle vier Stimmen in zwo.
6. Alle vier in eine.

Dieses muß durch Exempel deutlich werden. Der ordentliche vierstimmige Satz stehet Tab. VI. fig. 1. Zu num. 1. aber stehet das Exempel Tab. V. fig. 5. Zu num. 2 und 3. Tab. VI. fig. 2 und 3. Zu num. 4. gibt Tab. III. fig. * das Exempel. Zu num. 5. stehet das Exempel Tab. VI. fig. 4. Zu num. 6. aber, fig. 5. Die letzte Brechung ist eigentlich die **Harfenart**, auf italienisch: Arpeggio.

Es sind aber mehr Wege, die gebrochenen Accorde in den vier Stimmen abzuwechseln, als sechs; Ich will also hinzusetzen was Herr **Mattheson** weggelassen, nämlich

7. Wenn

7. Wenn die zwo mittlern in eine gebracht werden, die zwo äussersten aber bleiben.
8. Wenn die zwo untersten in eine gebracht werden, die zwo obern aber bleiben.
9. Wenn die zwote und vierte in eine gebracht werden, die erste und dritte aber bleiben.
10. Wenn die erste und dritte in eine gebracht werden, die zwote und vierte aber bleiben.
11. Wenn drey Stimmen in zwo gebracht werden, die dritte aber bleibet.
12. Wenn drey Stimmen in zwo gebracht werden, die zwote aber bleibet.
13. Wenn drey Stimmen in zwo gebracht werden, die oberste aber bleibet.
14. Wenn drey Stimmen in eine gebracht werden, die dritte aber bleibet.
15. Wenn drey Stimmen in eine gebracht werden, die zwote aber bleibet.
16. Wenn drey Stimmen in eine gebracht werden, die oberste aber bleibet.

Ich halte vor unnöthig, von diesen allen auch Exempel beyzubringen, indem nun ein aufmerksamer Anfänger sich solche selbsten gar leicht aussetzen kann. Doch will ich ein Exempel auf das letzte, num. 16. geben, Tab. VI. fig. 6.

Auf eben diese Art können fünf und mehr Stimmen eingezogen werden, wenn es nicht gezwungen herauskommt, welches bey mehrern Stimmen schwerlich angehet in der Folge.

Endlich gehören noch hieher die Harfenbrüche, die ieder practischer Künstler auf seinem Instrumente nach Belieben macht, wenn sie zuvor von dem Compo-

ponisten nach dem Instrumente eingerichtet worden, auf welchem sie sollen herausgebracht werden. Dergleichen sind auf die Violin Tab. VI. fig. 7.

Neunzehntes Hauptstück.

Von vier und fünfstimmigen Sachen.

Ein Anfänger, der sich selbsten in der Composition vierstimmiger Sachen üben will, sucht sich nach der bisherigen sehr guten Lehrart, von einem guten Meister ein schönes Quatuor, und setzt 1) zu einer Oberstimme und dem Basse die beyden mittlern. Es ist hiebey vortheilhaft, wenn sich ein Anfänger zu den Stimmen, die er setzen soll, doppelte Linien ziehet, auf welche er hernach, nach vollendeter Arbeit, aus dem Originale die Verbesserungen u. Anmerkungen schreiben kann, die alsdenn deutlicher in die Augen fallen. Z. E. er ziehet sich hier bey der ersten Aufgabe sechs sogenannte Systeme, schreibt auf das erste und letzte die Oberstimme und den Baß aus dem Originale ab, legt solches hernach weg, und siehet nicht eher wieder hinein, bis er mit den zwo mittlern Stimmen völlig fertig ist, die er auf das zweyte und vierte System aus seinem Kopfe hinschreibet, daß also zwey Systeme leer bleiben; Auf welche er nun aus dem Originale sich selbsten verbessert, und Anmerkungen machet.

2) Zu einer Oberstimme die drey übrigen.

3) Zu dem gegebenen Basse die drey übrigen.

Es ist wohl gethan, wenn man diese Uebung von den Chorälen anfängt, und die Mittelstimmen nur fürs erste im geraden Contrapunct darzu setzen lernet, alsdenn aber zu den Arien und Symphonien u. s. f. fortschreitet. Daß man übrigens erst ordentlicher

Weise

Weise die Hauptmelodie oder Oberstimme, hernach den Baß und endlich die Mittelstimmen bey einem Quatuor setzen müsse, öfters aber auch am ersten der Baß verfertiget werde, z. E. in Fugen, ist leicht zu verstehen.

Was die Composition fünfstimmiger Sachen anbelangt, so ist vor allem dahin zu sehen, daß die Melodien der Stimmen einander nicht verdunkeln, sondern die Hauptmelodie hervorragct. Von den allzu vollstimmigen Stücken hat Herr **Mattheson** folgende gesunde Gedanken aufgeschrieben: **Ein solches mühseliges Gewebe** (nämlich wenn in Kirchensachen 8, 12 bis 24 wirkliche verschiedene Stimmen angetroffen werden) **ist mehr zu bewundern, als daß es die Zuhörer durch den angewandten Fleiß sonderlich rühren oder bewegen sollte. Man vernimmt dabey eine angenehme, säuselnde, völlige und reiche Uebereinstimmung; aber oftmals scheinet sich die Melodie wo nicht ganz und gar, doch sehr merklich darunter zu verlieren. Es ist hiemit auf gewisse Art fast eben so bewandt, als mit einem Gespräche. Wo ihrer viele reden, da höret niemand was deutliches.**

Deswegen muß aber doch ein Anfänger mit 5, 6 und mehrern Stimmen rein setzen lernen, und kann in fünfstimmigen Sachen seine Uebungen also anstellen: 1) einen Alt und Tenor zu zween Discanten und einem Basse setzen. 2) Zween Discänte zu drey Unterstimmen. 3) Drey Mittelstimmen zu den beyden äussersten. 4) Drey Oberstimmen zu den beyden tiefern.

Ein Anfänger, der mit fünf Stimmen nun wohl umgehen kann, dem wird es sehr leicht seyn, auch sechs, sieben, acht und mehrere zu setzen, da denn die Regel feste bleibt: ie weniger Stimmen man braucht, ie genauer muß alles beobachtet werden, ie mehr aber gesetzet werden, ie mehr Freyheit hat man.

Zwanzigstes Hauptstück.

Von einfachen Fugen.

Die Fuge ist ein künstliches Sing- oder Spielwerk, oder beydes zugleich, mit verschiedenen Stimmen, zwoen oder mehr, da die eine der andern in gewissen Schritten nacheilet, und eben denselben Hauptsatz wiederschlagend ausführt. Sie sind entweder gebundene oder freye. Gebundene sind, wenn sich der Setzer daran bindet, daß alle Noten vom Anfange des Fugensatzes bis zum Ende desselben nachgespielet oder nachgesungen werden sollen. Der Fugensatz macht dabey den ganzen Gesang aus. Dergleichen sind die Canones, Kreis- oder Cirkelmelodien (fughe legate, in consequenza). Ungebundene Fugen hingegen heissen die, da nur eine gewisse Clausul von gehörigen Stimmen in ihrer Ordnung nachgesungen werden darf, und also vieles darzwischen kommt, wodurch sie sich von den blossen Nachahmungen unterscheiden. Auf Italienisch heissen diese Fugen, fughe sciolte. Es giebt dergleichen dreyerley: **einfache, vielfache** und **Gegenfugen.**

Einfache Fugen sind, wo nur ein Hauptsatz ohne Verkehrung regelmäßig im Wiederschlage ausgeführt wird. Vielfache Fugen, wo mehr Hauptsätze dergestalt vorkommen. Gegenfugen, wo ein einzi-

ger

ger Hauptsatz auf vielfältige Art gehandhabet und umgekehret wird. Die zwo letztern sind aus den ersten entsprungen.

Eine iede Fuge hat zween Hauptkämpfer, welche die Sache mit einander ausmachen. Der eine heisset der **Führer**, dux, Italienisch la Guida, der andere der Gefährte, comes. Der erste muß entweder in der Octave oder Quinte anfangen, iedoch brauchet man ausserordentlich auch andere Intervalle in der Mitte, wenn das ordentliche schon vernommen. Der Gefährte begleitet den Führer in eben der Melodie dergestalt, daß, wenn der Führer die Quinte zur Anfangsnote hat, der Gefährte in der Octave eben denselben Satz nachspielet, und so umgekehrt.

Derjenige Nachsatz, welcher auf den Vorsatz folget, und solchen gleichsam beantwortet, wird in Fugen der **Wiederschlag** genennet, repercussio, Italienisch risposta.

Wenn der Vorsatz in der Octave angefangen, so schliesset er gern in der Quinte, und so umgekehrt, doch kann man auch in eben dem Tone das Thema ändern, in welchem man angefangen, wenn man es recht zu handhaben weiß. Der Fugensatz soll so eingerichtet werden, daß am Ende desselben kein förmlicher Schluß vorkommt, weil in Fugen und Contrapuncten die Ruhestellen gar nicht zu Hause gehören. Ein solcher Fugensatz ohne förmlichen Schluß stehet Tab. VII. fig. 1. Man muß diese Art vermiedener Schlüsse nicht mit den sogenannten Cadenze Sfughite vermischen. Jene geschehen willkührlich und vorbedächtlich in der einzelnen Melodie: die andern hergegen

gen mit einigem Kunstzwange und fast nothwendig, bey völliger Harmonie.

Wenn ein Fugensatz mit Fleiß und Kunst so gesetzet wird, daß nach dem ersten regelmäßigen Wiederschlage, der Gefährte hernach auch in andern Intervallen anfangen und doch mit dem Führer übereinstimmen kann, so heisset solches eine **Fuge durch die Octave**, all' ottava, wenn solches durch dieses Intervall geschiehet, oder eine **Fuge durch die erhöhete Terz**, alla decima, und **durch die erhöhete Quinte**, alla dodecima, wenn diese Intervalle dabey gebrauchet werden, als welche drey Wege im Gebrauche sind. Diese Erfindung ist aus dem doppelten Contrapuncte entlehnet, wie die einfachen Fugen in der Unteroctave, Unterquinte und Unterquarte, in hypodiapason, hypodiapente, hypodiatessaron. Es gibt auch Fugen, darinn der Gefährte dem Führer in einem dissonirenden Intervalle nachfolget, in der Secunde, Septime oder Quarte. Die Länge des Führers bey einer Fuge ist nicht bestimmt, doch hält man dafür, daß sich die Fuge um so viel besser ausnehme, ie eher der Gefährte dem Führer folget.

Wenn die Fuge in der Octave anhebt und steiget, so kommt vornehmlich die Quinte in Betrachtung und nicht die Quarte, weil die Quinte die Gewißheit der Tonart bestimmt, die Quarte hingegen immer einen Zweifel hinterlässet, wenn auch gleich dieser Sprung umgekehret wird, das ist in der Quinte unterwärts vorkommt, wie Tab. VII. fig. 2. da man anfangs fast nicht weiß, ob der Satz aus dem E oder H gehe, welches der Fall in die Unterquinte verursachet, und dem Klange nach eigentlich die Quarte des Hauptton ist,

die

die folgenden Töne aber, h, d, fis, geben die Tonart h moll an, als wesentliche Töne derselben.

Der Sprung in die Terz des Hampttons ist allemal gut, und besser als der Quartenfall, weil die Terz zur Dreystimmigkeit gehöret. Dahero auch Fugensätze seyn können, deren Bezirk sich nicht weiter als auf die Terz erstrecket.

Die Quarte wird in die Quinte, und diese in jene verändert, um des Wiederschlags willen, im Steigen und Fallen, die Terz aber muß bey dem Nachsatze unverändert bleiben, wie Tab. VII. fig. 4. zu sehen.

Die Regel: **Wenn der Führer eine Secunde steigt, daß der Gefährte den Wiederschlag durch die Terz verrichten müsse** ist nicht ohne Ausnahme, und nur richtig, wenn der Führer in der Quinte des weichen Hauptttons anfänget, nicht aber wenn er in der Octave einer harten oder weichen Tonart anhebet. Z. E. Der Fugensatz in weicher Tonart, Tab. VII. fig. 3. wo der Führer in der Quinte anfängt und einen halben Ton steigt, hat zu seinem Wiederschlage die kleine Terz nach der Regel, wie Tab. VII. fig. 5. Hebt aber der Fugensatz in der Octave einer harten Tonart an, wie Tab. VII. fig. 6. so gilt schon die Regel nicht mehr, und der Nachsatz ist wie fig. 7. Bey der weichen Tonart, da der Führer im Endigungsklange einen Ton steiget, wie fig. 8. ist die Antwort des Gefährten im halben Ton, wie fig. 9.

Uebrigens richtet sich der Gefährte allzeit nach dem Führer, und trift einen reinen Wiederschlag, wie es sich am besten in der Tonart schicket, der Führer mag her-

hernach auf oder niederwärts gehen oder springen. Die Beyspiele werden die Sache am besten erläutern. Fig. 10. Tab. VII. ist ein Satz eines Führers, der in den vier ersten Noten eine Quarte heruntergehet, dessen Gefährte aber fig. 11. muß eine Quinte heruntergehen. Springt der Führer eine Quarte herunter, fig. 12, so springt der Gefährte eine Quinte herunter, fig. 13. Gehet der Führer eine Quarte hinauf, fig. 1. Tab. VIII, so gehet der Gefährte eine Quinte hinauf, fig. 2. Springt der Führer eine Quarte hinauf fig. 3, so springt der Gefährte eine Quinte hinauf fig. 4. Gehet der Führer eine Quinte herunter fig. 5, so gehet der Gefährte eine Quarte herunter fig. 6. Springt der Führer eine Quinte herunter fig. 7, so springt der Gefährte eine Quarte herunter fig. 8. Gehet der Führer eine Quinte hinauf, fig. 9, so gehet der Gefährte eine Quarte hinauf, fig. 10. Springt endlich der Führer eine Quinte hinauf, fig. 11, so springt der Gefährte eine Quarte hinauf, fig. 12.

Hieraus ist klar, daß in allen Fällen aus der Quarte die Quinte, und aus dieser jene werden muß, in den ordentlichen Wiederschlägen.

Wie bey der weitern Ausführung der Fuge di.. Klänge einander im Wiederschlage antworten müssen, zeiget beystehende Tabelle, da in der Tonart, c, d, e, f, g, der Quinte, und g, a, h, $\bar{c}$, der Quarte, sich im Gefährten f oder g hören lassen muß, nach Beschaffenheit der Umstände, wo der Führer c hören lässet, und a, wo der Führer d angiebt, h, wo der Führer e hat, ferner $\bar{c}$, wo der Führer f oder g hat, u. s. w.

$\bar{c}$ —

c — { g / f
h — e
a — d
{ g / f } — c
e — h
d — a
c — { g / f

Diese Tabelle leidet in gewissen Fällen eine Ausnahme, wenn z. E. der Führer einen baßirenden Sprung durch die Quinte herunter thut, wie fig. 13. Tab. VIII, da denn im Wiederschlage dem g das d antwortet, fig. 14.

Man setzet also, mit der Stellung der Octave ordentlich zu verfahren, den völligen vierstimmigen Accord der erwählten Tonart über einander, also:

d	Nun sollte die Octave, wel-	a
:	che sich der Gefährte zum	:
a	Sprengel erkieset, gleich-	e
.	falls mit der Quinte und	.
f	Terz dagegen gesetzet wer-	c
.		.
d	den, also:	a

Weil aber dergestalt der Tonart zuwider das e dem a antworten müßte, so nimmt man statt e der Quinte

Quinte von a, die Quarte deſſelben Grundtons d alſo:

a
:
d
c
:
a

Füllet man nun die mit Puncten bemerkten Stellen beyder Octaven aus, ſo iſt die Richtſchnur des Wiederſchlages gefunden, folgendergeſtalt:

d — a
c — g / f
h — e
a — d
g / f — c
e — h
d — a

Wer nun dieſe Vorſtellungen auch in dem ſogenannten chromatiſchen Geſchlechte, bey ieder Tonart ins beſondere nach ihren zwölf Intervallen betrachten will, dem werden Tab. IX. X. und XI. dienen, wobey zu merken, daß durch die Striche die ordentlich einander antwortende Klänge angedeutet werden; kann aber ein Ton nach Beſchaffenheit der Umſtände auch andere Tone haben, die ihm antworten, ſo iſt ſolches durch punctirte Linien angezeigt. Bey dem Sternchen, ſo in der X Tab. über e — a ſtehet, hat Herr Mattheſon folgende Anmerkung gemachet: Wenn z. E. vom g ins dis als die Sexte hinauf geſprungen oder gegangen wird, ſo antwortet dem dis nicht das gegen über ſtehende gis, ſondern das b. Gehets aber abwärts vom g ins b, ſo antwortet dem b das gegen über ſtehende f richtig. Welches hier zur Probe angeführt wird, um andere dergleichen Vorfälle darnach zu beurtheilen.

Die

Die allgemeine dreyfache Fugenregel ist diese: **Man soll die Grenzen der Tonart nicht überschreiten, weder unten noch oben; mit dem Gefährten nicht in einem der Tonart zuwiderlaufenden Klange anheben; übrigens aber die Intervalle bey der Versezung so gleich und ähnlich machen, als nur mit guter Art geschehen kann.** Daß die Grenzen der Octave nicht überschritten werden sollen, ist also zu verstehen. Wenn der Führer im Sprengel einer Quinte bleibet, und weder höher noch tiefer geht, so muß auch der Gefährte in seinem Umfange die Quarte keinesweges überschreiten, und so umgekehrt; da denn die Quinte und Quarte die Octave ausmachen. Uebersteiget aber der Führer die Quinte, so kann der Gefährte unmöglich die Schranken der Octave beobachten.

Was das dritte der Fugenregel betrift, so ist es nicht möglich, bey allen Fugensätzen die Intervalle im Vor- und Nachsatze gleich zu machen; im Wiederschlage mit dem gehörigen Klange anzufangen; und dabey die Grenzen der Octave nicht zu überschreiten. Z. E. wer aus dem Kirchengesange: **Vater unser** rc. in d moll eine Fuge machen, dabey die Aehnlichkeit der Intervalle und den richtigen Anfangsklang im Wiederschlage beobachten wollte, würde die Grenzen der Tonart unleidlicher Weise überschreiten. Der Führer ist Tab. VIII. fig. 15, welcher mit der dritten Note eine Terz fället. Sollte nun der Gefährte gleiche Intervalle beobachten, das ist, mit der dritten Note auch in eine Terz fallen, und dabey mit dem gehöriger Klange, d. i. in der Octave hier,

hier, anfangen, so wäre der Gefährte wie fig. 16. Allein wer siehet nicht, daß man dadurch in fremde Klänge verfället, und die Grenzen der Tonart überschreitet? Will man den Gefährten so eintreten lassen, daß dieselben Intervalle, als Terzen, ganze und halbe Töne beybehalten werden, wie fig. 17, so taugt es eben so wenig. Man muß also hier das Intervall der sinkenden Terz in eine Secunde verändern, fig. 18, so bleiben die zwey ersten Glieder der dreyfachen Fugenregel feste stehen, und leidet nur das dritte eine Ausnahme, als welches solche eher vertragen kann, als die zwey vorhergehenden Glieder.

In der Folge bringt nun der Herr Verfasser eine Anmerkung bey, die verdient völlig hieher gesetzet zu werden, er sagt; „Bey einigen Kirchenliedern, die „auf das genaueste nach den alten modis gesetzet sind, „muß man den Unterscheid zwischen der selbstständigen und geborgten Tonart, zwischen den Haupt- und „Nebenmodis, (inter modum authenticam & pla„galem) nothwendig mit zu Rathe ziehen, welches „die einzige Gelegenheit seyn mag, wobey dieser Un„terscheid heutiges Tages noch statt findet.“ Bey den sogenannten geborgten Tonarten stehet die Quinte oben, und die Quarte unten, z. E. in der hypoäolischen Tonart

	e	Quinte		e	Quarte	welches die
also:	a	Quarte	nicht so	h		phrygische
	e			e	Quinte	Tonart ist.

Aus Mangel dieses Theilungsunterscheids wissen viele Organisten nicht, wie sie z. E. bey dem Choral: **Christus der uns selig macht, **c. den Wiederschlag

schlag anstellen sollen. Ist solcher wie Tab. VIII. fig. 19, so ist solches zwar keine Sünde bey itzigen Zeiten, aber die Alten waren dem h feind, weil solches keine reine Quinte bey sich hatte, denn in der phrygischen Tonart durfte kein fis vorkommen. Wenn also einige Organisten diesen Choral dergestalt fugiren wollen, daß Tab. XII. fig. 1. der Führer und fig. 2. der Gefährte ist, so siehet man wohl, daß es an der Erkenntniß der Tonart fehle, weil der Gefährte in einem solchen Klange aufhöret, der aus der vorhabenden Tonart verbannet ist, nämlich in fis. Es ist aber die Ordnung der Tone folgende, e. f. g. a. h. c. d. e, da die halben Tone im ersten und fünften Grade liegen, es mag eine Haupt- oder Nebentonart seyn. Ueberdieß ist auch die Octave nicht erfüllt, welches doch füglich geschehen kann. Wenn man also nach den Regeln den Gefährten in einem der Tonart gemässen Klange anfängt und in der Endigungsnote schliesset, so ist er wie fig. 3.

So muß man auch mit andern Choralmelodien, die eine gewisse Tonart nach alter Lehre führen, verfahren, wenn Fugen daraus werden sollen, wobey für allen Dingen drauf zu sehen, daß, wenn etwann Intervalle vertauscht werden müssen, solche keine halbe Tone treffen, weil solche dem Gehöre am empfindlichsten sind.

Hier ist noch zu erinnern, daß auch zwo bis drey Stimmen auf canonische Art nach einander ohne Wiederschlag, alle im Endigungsklange, oder alle in der Quinte anheben mögen, wie Tab. XII. fig. 4.

Bisher ist von den Quintenfugen gehandelt worden, weil aber bey Durchführung eines Chorals die

Sätze auch ausserordentlich anfangen können, so soll hiervon das Vornehmste angemerket werden.

Erste Regel. **Wenn der Führer in der Secunde anhebt, und sich in der Octave endiget, so folget der Gefährte in der Secunde des versetzten Modi, zielt aber der Führer auf die Quinte, so fängt der Gefährte in der Octave der versetzten Tonart an.** Z. B. Die Tonart ist Tab. XII. fig. 5. g dur, und der Führer fängt in a in der Secunde an, und endiget sich im dritten Takte in g, in der Octave, also tritt der Gefährte auch in der Secunde in e ein. In dem letzten Takte, in der letzten Hälfte könnte ferner die dritte Stimme im Basse mit a eintreten, welches a alsdenn zu der obern die Septime wäre.

Gehet aber der in der Secunde angefangene Führer in die Quinte in d bey fig. 6. Tab. XII, so tritt der Gefährte in der Octave der versetzten Tonart in d ein.

Zweyte Regel. **Fängt der Fugensatz in der Terz oder in der Sexte seines Haupttons an, und wendet sich zur Octave, so ist der Wiederschlag in eben diesen Intervallen der versetzten Tonart; Gehet er aber in die Quinte, so wird aus der Terz bey der versetzten Tonart eine Secunde, wenn der Führer in der Terz angefangen, ist solches aber in der Sexte geschehen, so bleibt solche in der versetzten Tonart.** Beyspiele machen die Sache deutlich. Tab. XIII. fig. 1. ist ein Exempel in g moll, da der Führer in der Terz des Hauptons b anfängt, und sich zum Hapttone g in der Hälfte des zweyten Taktes

ktes wendet, also fänget auch der Gefährte in der Terz der versetzten Tonart in f an.

Fig. 2. Tab. XIII. fängt der Führer von der Sexte des Hauptons an, und wendet sich gleichfalls in der Hälfte des zweyten Tactes zur Octave, und hebt sich derohalben auch der Gefährte in der Sexte der versetzten Tonart an.

Fig. 3. in dieser Tabelle, fängt der Führer von der Sexte an, und endiget sich in der Quinte, und also tritt auch der Gefährte in der Sexte der versetzten Tonart ein.

Der Custos dis so in der 3ten Figur über dem Sternchen gezeichnet ist, bedeutet, daß dorten die dritte Stimme eintreten kann, und in der vorhergehenden 2ten Figur ist die dritte Stimme im Anfange des 4ten Taktes gleichfalls gezeichnet.

Tab. XIII. fig. 4. fängt sich der Führer in der Terz an, und schliesset in der Quinte, und also hebt sich nach der Regel der Gefährte in der Secunde der versetzten Tonart an.

Dritte Regel. **Fängt in ausserordentlichen Fugensätzen der Führer sich in der Quarte an, so wird in der versetzten Tonart solches vom Gefährten gleichfalls in der Quarte beantwortet, der Führer mag sich zur Octave oder zur Quinte wenden.**

Vierte Regel. **Fängt der Führer in der Septime des Hauptons an, und zielet auf die Octave, so folget der Gefährte in eben diesem Intervalle der versetzten Tonart, ingleichen wenn sich der Führer zur Quinte über sich wendet; Lenkt sich aber der Führer unter**

 sich,

sich, so hebt der Gefährte in der Terz des Hauptons an.

Tab. XIV. fig. 1. fängt der Führer in a der Septime der Tonart b dur an, und der Gefährte hebt in der versetzten Tonart, gleichfalls in der Septime in e an, weil der Führer sich zur Octave wendet. Fig. 2. dieser Tabelle, da der Führer sich zwar in der Septime anfängt, aber in die Quinte unter sich gehet, zeiget den Wiederschlag in der Terz des Hauptons d. Im vollk. Capellmeister p. 382. ist bey diesem Exempel ein grober Druckfehler, der hinten in den Druckfehlern nicht angemerket ist, es muß nämlich statt des Baßzeichens das Altzeichen seyn.

Bisher ist von den ausserordentlichen Anfangsklängen eines Fugensatzes gehandelt worden, nun soll auch von den ausserordentlichen Schlüssen eines Fugensatzes geredet werden, wenn nämlich solcher in der Secunde, Quarte, Sexte und Septime des Hauptons ruhet. Wenn der Fugensatz in der Secunde ruhet, wie bey dem Choral: **Werde munter mein Gemüthe**, so muß der Gefährte so gesetzet werden wie Tab. XIV. fig. 3. Schliesset der Satz in der Terz, wie in dem Choral: **Aus tiefer Noth schrey ich zu dir**, so ist der Gefährte wie fig. 4. Tab. XIV. das ist, in beyden Fällen fängt der Gefährte an und ruhet in eben den Tonen der versetzten Tonart, wie der Führer in der Haupttonart.

Schliesset sich ein Satz in der Quarte seines Hauptons, so kommt der Gefährte bey seinem Schlusse zur Endigungsnote des Hauptons, wie fig. 5. Tab. XIV.

Beyspiele von Fugensätzen, die in der Sexte sich endigen, springend und gehend, findet man Tab. XV.

fig

fig. 1 und 2. und fig. 3. der in der Septime in c in dem vierten Takte aufhöret, und die zwo letzten Noten dieses Taktes d, e, sind nur ein Zusatz.

Nun bringt Herr Mattheson noch sieben Anmerkungen wegen der Fugenlehre bey.

Die erste: Weil ein Fugensatz sehr oft wiederholet wird, so muß er melodisch und natürlich seyn, und verschiedene Rückungen haben oder zulassen, damit er bey so österm Wiederschlage dem Gehöre nicht verdrüßlich falle.

Die andere: Wenn ein Fugensatz zween bis drey Takte lang ist, so müssen bey vier und mehr Stimmen wenigstens ein paar Dutzend Takte zur Ausführung angewendet werden.

Die dritte: Die Fugen erfordern besser den geraden Takt, als den ungeraden, weil die hüpfende choralische Bewegung des ungeraden Taktes der Ernsthaftigkeit des Fugenstyls zuwider ist.

Die vierte: Wenn viele Fugen auf einander folgen, wie in den Moteten, so ist es nicht nöthig, daß sie alle gänzlich ausgeführet werden; auch muß es eben nicht seyn, daß, wenn der Gefährte z. E. im Alte zu Ende ist, sogleich der Führer im Tenore anhebt, sondern man kann erst einige Bindungen darzwischen anbringen, wenn der erste Gefährte gehöret worden, und alsdenn den Führer im Tenore unvermuthet eintreten lassen.

Die fünfte: Es träget zur Veränderung der Fugen vieles bey, wenn man den Satz so einrichtet, daß er sich zum Eintritt des Gefährten eher bequemet, als bis er ganz zu Ende ist.

Die sechste: Zum erstenmale aber muß man

 den

den Fugensatz, damit er recht deutlich vernommen wird, ganz rein aushören lassen: Alsdenn wird geschickt zum Gefährten modulirt, und ehe der Führer in der dritten Stimme eintritt, ein kurzes Zwischenspiel von Bindungen und Rückungen geführt, worauf der Gefährte in der vierten Stimme unvermuthet sich hören läßt. Ist dieses zu Ende, so wird ein Uebergang (transitio) vorgenommen, das ist, eine solche zierliche Vereinbarung des folgenden mit dem vorigen, daran eigentlich der Hauptsatz keinen Theil hat; indessen ruhet die erste Stimme und schörfet gleichsam Luft, und ergreift in der Folge den Gefährten, wenn sie vorher den Führer gehabt, und so umgekehrt. Bey solcher Gelegenheit mögen sich die Sätze allmählich nähern, wobey aber die Wiederhohlung förmlicher Schlüsse vermieden werden muß. Bey dreystimmigen Fugen läßt es gar fein, wenn der Satz unvermuthet mitten eintritt, nachdem die beyden äusserstem Stimmen solchen schon gehabt haben. Diese drey Dinge: der unvermuthete Eintritt bey Bindungen und Rückungen, die Vermeidung förmlicher Schlüsse, und die Annährrung der Sätze zu rechter Zeit, sind das schönste in den Fugen.

Die siebende und lezte: Die Abwechselung des Hauptsatzes einer Fuge in ihren verschiedenen Stimmen, und die dazwischen einzuschaltenden kurzen Schmückungen sollen wohl eingetheilet werden.

Im folgenden Theile wird der Rest vom vollkommenen Capellmeister vorkommen.

IV. Fort-

IV.

Fortsetzung von Leonhard Eulers Versuche einer neuen musikalischen Theorie.

Das andere Capitel.

Von der Annehmlichkeit und den ersten Gründen der Harmonie.

§. 1.

Da ich mir in diesem Capitel zu untersuchen vorgenommen habe, wodurch es kommt, daß uns einige sinnliche Dinge gefallen, andere misfallen, so halte für unnöthig, erst zu erweisen, daß allerdings eine Ursache vorhanden seyn müsse, warum was gefällt oder misfällt, und daß unser Gemüth sich nicht von ohngefähr belustige. Denn da zu unsern Zeiten von den allermeisten als ein Grundsatz angenommen wird, daß nichts ohne zureichenden Grund in der Welt geschähe, so ist auch nicht daran zu zweifeln, daß Ursachen in den Dingen, die uns gefallen, vorhanden sind. Wenn man dieses zugestanden, so fällt auch derjenigen Meynung übern Haufen, welche glauben, die Musik hange nur von der Willkühr der Menschen ab, und unsere Musik gefalle uns nur aus Gewohnheit, da im Gegentheile der Barbarn ihre uns als ungewohnt misfalle.

§. 2. Ich leugne zwar nicht, und werde es unten selbsten beweisen, daß ein harmonischer Satz durch Uebung und öfteres Anhören uns zu gefallen anfangen könne, der uns zuvor misfallen, und so im Gegentheile. Doch wird dadurch der Satz des zureichenden

Grundes nicht umgestossen: Denn man muß die Ursache, warum uns etwas gefällt oder misfällt, nicht nur in dem Gegenwurfe suchen, sondern auch auf die Sinnen, durch welche das Bild des Gegenwurfs dem Gemüthe vorgestellet wird, Achtung haben; und überdieß besonders auf den Schluß, welchen die Seele von dem vorgestellten Bilde machet. Da nun die zwey letztern Dinge verschieden bey verschiedenen Menschen seyn können, ja auch bey einem und demselben Menschen zu verschiedener Zeit, so ist kein Wunder, daß eine und dieselbige Sache einigen gefallen, einigen aber misfallen könne.

§. 3. Ich sehe aber vorher, was man für einen Schluß wider uns und unser Vorhaben daher machen wird; man wird einwerfen, daß die Gründe und Regeln der Harmonie nicht könnten abgehandelt werden, und also unsere und aller derjenigen Arbeit, so die Musik auf Regeln zu setzen sich bemühet, eitel und vergebens sey. Denn wenn einige Dinge einige vergnügen, und diese Dinge selbsten, so vergnügen, ganz verschieden und einander entgegen gesetzt sind, wie werden da Regeln können gegeben werden von der Verbindung der Töne, daß sie als angenehm ins Gehör fallen? Und die Regeln, so man finden wird, werden entweder allzu allgemein seyn, daß sie keinen Nutzen haben können, oder sie werden nicht beständig seyn, sondern sich nach den Umständen der Zuhörer richten müssen; welches nicht nur einen unendlichen Fleiß erfordern, sondern auch alle Gewißheit in der Musik aufheben würde.

§. 4. Allein ein Componist muß sich hierinn wie ein Baumeister verhalten, der sich nicht an die verkehrten

kehrten Urtheile von Gebäuden kehrt, sondern nach gewissen und in der Natur gegründeten Gesetzen bauet, und mit dem Beyfalle der Verständigen zufrieden ist, wenn es gleich denen hierinn Unverständigen nicht gefällt. Denn der Geschmack verschiedener Völker ist, wie in der Musik, so auch in der Baukunst, verschieden, so daß, was einigen gefällt, andere verwerfen. Derowegen muß man, wie bey allen andern Dingen, so auch in der Musik nur denjenigen folgen, derer Geschmack vollkommen ist, und die von sinnlichen Dingen richtig urtheilen; und dergleichen sind die, welche nicht nur von Natur ein scharfes und reines Gehör haben, sondern auch alles, was ins Gehör fällt, sehr deutlich vernehmen, gegen einander halten und davon ein gesundes Urtheil fällen können.

§. 5. Da ein ieder Ton nichts anders ist, als eine gewisse Ordnung vieler auf einander folgender Schläge in der Luft, wie im vorhergehenden Capitel ist gezeiget worden, so wird der Ton deutlich vernommen werden, wenn man alle Schläge, die auf das Ohr treffen, empfindet, und derselben Ordnung erkennet; auch überdieß, wenn nicht alle Schläge gleich stark sind, die Verhältniß der Stärke und Schwäche aller und ieder Stöße vernimmt. Die Zuhörer also, so von musikalischen Dingen ein Urtheil fällen wollen, müssen ein so scharfes Gehöre haben, welches alles und iedes deutlich vernimmt, und so viel Verstand besitzen, daß sie die Ordnung, nach welcher die Schläge der Lufttheilgen das Gehöre rühren, begreifen und davon urtheilen können. Denn dieses wird erfordert, wie in der Folge erhellen wird, wenn man urtheilen will, ob in einem gegebenen musikalischen Stücke eine wirk-

liche Annehmlichkeit vorhanden sey, und in welcher Stufe sie sich befinde.

§. 6. Wir wollen uns dahero vor allen Dingen befleißigen, dasjenige bey einer ieden Sache zu bestimmen, so in uns einen Gefallen oder Misfallen erreget, und wie eine iede Sache beschaffen seyn müsse, wenn sie uns gefallen soll. Wenn dieses ausgemacht worden, so werden wirkliche Regeln für die musikalische Composition daraus hergeleitet werden können; wenn nämlich bekannt seyn wird, worinn eigentlich das bestehet, so in uns einen Gefallen oder Misfallen verursachet. Mann kann aber aus dieser Quelle nicht nur das, so zur Musik gehöret, herleiten, sondern auch alle andere Dinge, die eben den Endzweck haben, daß sie gefallen sollen. Und dieses erstrecket sich so weit, daß man kaum etwas angeben kann, dessen Stufe der Annehmlichkeit nicht aus den Gründen, so wir suchen, dargethan werden könnte, wenn solches auch gleich unbegreiflich scheinen sollte.

§. 7. Wenn wir aber die Metaphysik, als wohin eigentlich diese Untersuchung gehöret, zu Rathe ziehen, so finden wir, daß uns alles das gefällt, in welchem wir eine Vollkommenheit wahrnehmen, und daß uns solches um so viel mehr vergnüget, ie mehr vollkommenes wir darinn bemerken: und daß uns im Gegentheil alles um so viel mehr misfällt, ie mehr wir den Abgang der Vollkommenheit, oder die Unvollkommenheit einsehen. Denn es ist gewiß, daß uns die Empfindung der Vollkommenheit Vergnügen erwecket, und dieses eine Eigenschaft der Geister ist, daß sie bey Anschauung und Entdeckung der Vollkommenheiten sich vergnügen; alles das aber, wo sie

einen

einen Abgang der Vollkommenheit oder eine Unvollkommenheit empfinden, verabscheuen. Ein ieder wird dieses bey sich wahrnehmen, wenn er das, so ihm gefällt, aufmerksam betrachtet, und finden, daß das, so ihm gefällt, eine Art der Vollkommenheit sey, hingegen bey demjenigen, vor welchem er einen Abscheu hat, die Vollkommenheit mangele.

§. 8. Wir bemerken aber, daß iede Sache was vollkommenes an sich habe, wenn wir finden, daß sie so beschaffen sey, daß alles zur Erhaltung des vorgesetzten Endzweckes übereinstimmet: Sind aber einige Dinge vorhanden, so nicht zum Endzwecke gehören, so erkennen wir den Mangel der Vollkommenheit. Bemerken wir endlich einige Dinge, so den übrigen zur Erhaltung des Endzwecks hinderlich sind, so schreiben wir der Sache eine Unvollkommenheit zu. Im ersten Falle gefällt uns also eine vorgelegte Sache, und im andern misfällt sie uns. Wir wollen zum Beyspiele eine Uhr betrachten, deren Endzweck ist, die Theile der Zeit und deren Eintheilungen zu bemerken, da uns hauptsächlich das gefallen wird, wenn wir aus dem Baue derselben einsehen, daß alle Theile derselben so verfertiget und zusammengesetzet sind, daß sie alle, die Zeit genau anzuzeigen, übereinstimmen.

§. 9. Aus diesem folget, daß, wo eine Vollkommenheit vorhanden, auch nothwendig eine Ordnung da seyn müsse. Denn da die Ordnung eine Zusammensetzung der Theile nach einer gewissen Regel ist, vermöge welcher man erkennen kann, warum ein Theil vielmehr an diesem als an einem andern Orte stehet; bey einer vollkommenen Sache aber alle Theile in einer solchen Ordnung neben einander stehen,

hen, daß sie zur Erhaltung des Endzwecks geschickt sind: So wird der Endzweck die Regel abgeben, nach welcher die Theile der Sache geordnet sind, als die einem ieden Theile die gehörige Stelle anweiset. Es erhellet also auch ferner, daß, wo eine Ordnung ist, auch eine Vollkommenheit vorhanden seyn müsse, und die Regel der Ordnung mit dem Endzwecke, darauf die Vollkommenheit abzielet, übereinstimme. Es werden uns also diejenigen Dinge gefallen, wo wir Ordnung wahrnehmen, der Mangel derselben aber wird uns misfallen.

§. 10. Wir können aber die Ordnung auf zweyerley Weise begreifen, einmal, wenn wir die vorhabende Sache nach der uns schon bekannten Regel untersuchen; hernach, wenn wir aus der Zusammensetzung der Theile die uns zuvor unbekannte Regel erforschen, nach welcher die Sache da ist. Das vorher angeführte Exempel von der Uhr gehört zur ersten Art, weil der Endzweck, oder das Gesetz der Zusammensetzung der Theile schon bekannt ist, nämlich die Bemerkung der Zeit. Derowegen ist bey Untersuchung einer Uhr dahinn zu sehen, ob die Zusammensetzung also ist, als es der Endzweck erfordert. Wenn ich eine Reihe von Zahlen ansehe, wie diese: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, u. s. f. ohne zu wissen, was für ein Gesetz in der Fortschreitung beobachtet wird, so finde ich nach Zusammenhaltung der Zahlen, daß iede die Summe der zwey vorhergehenden ausmachet, und daß dieß das Gesetz ihrer Ordnung ist.

§. 11. Die andere Art, die Ordnung zu begreifen, gehört hauptsächlich zur Musik; Denn wenn man eine Musik höret, so versteht man alsdenn erst die

die Ordnung, welche die Töne so wohl zugleich, als in der Folge unter einander haben. Die Musik gefällt also, wenn wir die Ordnung der Töne vernehmen, hingegen misfällt sie, wenn wir nicht einsehen, warum ieder Ton an seinem Orte stehet; und zwar um so viel mehr, ie öfter wir erkennen, daß die Töne von der Ordnung, welche sie nach unserer Erkenntniß unter einander haben sollen, abweichen. Es kann also geschehen, daß einige die Ordnung bemerken, welche andere nicht empfinden, wodurch denn eine und dieselbe Sache einigen gefallen, andern aber misfallen kann. Es können aber beyde betrogen werden; denn es kann würklich eine Ordnung vorhanden seyn, die viele nicht erkennen, und einige glauben, sie sehen die Ordnung ein, da doch gar keine vorhanden ist, und dieses ist die Quelle so vieler widriger Urtheile in musikalischen Sachen. 1)

§. 12.

1) Diesen gesunden Gedanken gemäß will ich etliche Exempel aus der Musik anführen. Es giebt Componisten, die schrecklich auf die Fugen und doppelte Contrapuncte schmählen, und sie verachten. Warum? weil sie ihnen nicht gefallen. Und warum gefallen sie ihnen nicht? Weil sie die Ordnung nicht einsehen, so in ihnen steckt. Andere hingegen erheben sie bis in den Himmel, weil ihnen die vortreffliche Ordnung einer guten Fuge viel Vergnügen macht. Wer vernünftig ist, der verachtet die Fugen an und für sich selbst nicht, sondern nur, wenn sie am unrechten Orte angebracht werden, z. B. wenn sie in Kirchenstücken die Texte zerreissen; Lobt sie hingegen bey der Instrumentalmusik u. s. f. Eben so lieben einige eine fremde ausländische, z. E. die türkische

§. 12. Es gefallen uns also diejenigen Dinge, deren Ordnung wir begreifen, und wir werden noch mehr belustiget, wenn mehr dergleichen beysammen sind, deren Ordnung unter einander wir einsehen, am meisten aber vergnüget es uns, wenn wir über die Ordnung so iedes Ding schon in sich hat, auch zugleich die Ordnung, so die verschiedenen Dinge unter einander haben, erkennen. 2) Hieraus erhellet, daß, wenn wir

---

Musik, ob gleich fast gar keine Ordnung darinnen ist, und finden was besonders in ihr. Ob also gleich nur eine Wahrheit ist, so sind doch die Köpfe, so sie begreifen wollen, sehr verschieden.

2) Ob ich mich gleich ganz genau an des Herrn Verfassers Worte binde, so habe hier doch um der Deutlichkeit willen die Worte: maximum sentiemus suauitatis gradum, si praeterea ipsarum istarum rerum ordinem, quem inter se tenent, cognoscimus, wie oben übersetzen müssen. Uebrigens ist hier noch anzumerken, daß der gelehrte Herr Verfasser die höchste Stufe des Vergnügens nicht angemerket. Denn es sind vier Stufen des Vergnügens. Die erste: wenn ich die Ordnung einer einzelnen zusammengesetzten Sache begreife. Die andere: wenn ich verschiedener einzelner zusammengesetzter Dinge, die neben einander stehen, ihre Ordnungen einsehe. Die dritte: wenn ich nicht nur die Ordnungen verschiedener einzelner zusammengesetzter Dinge, so neben einander stehen, an und für sich, sondern noch überdieß die Verhältnisse, so die zusammengesetzten Dinge unter einander selber haben, bemerken kann. Diese drey Stufen hat Herr Euler, wiewohl nicht deutlich genug, angegeben. Wenn nun verschiedene einzelne Dinge ein ganzes ausmachen, so bestehet die höchste Stufe des Vergnügens darinn, wenn unser Ver-

wir die Ordnung einiger Dinge unter den vorgegebenen nicht erkennen, wir auch weniger Belustigung haben, und wo wir gar keine Ordnung mehr bemerken, auch das Vergnügen aufhöre. Wenn wir aber gar keine Ordnung und noch überdieß Dinge sehen, die ohne allen Grund da sind, und die Ordnung, wenn sie vorhanden wäre, nur verwirren, so erreget solches ein Misfallen in uns, und wir empfinden sie fast mit Schmerzen.

§. 13. Je leichter wir die Ordnung in einer vorgegebenen Sache empfinden, ie einfacher und voll-

komme-

---

stand nicht nur die Ordnungen aller einzelnen Dinge ins besondere, und ferner die guten Verhältnisse der einzelnen Dinge unter einander, sondern noch überdieß die guten Verhältnisse eines ieden einzelnen Dinges zu seinem Ganzen, sich deutlich vorzustellen fähig ist. Und eines grössern Vergnügens ist unser Verstand nicht fähig. Denn man kann bey einem schönen zusammengesetzten Ganzen nicht mehr betrachten, als die Ordnung der einzelnen Dinge für sich. die Ordnung der einzelnen Dinge unter einander, und die Ordnung eines ieden einzelnen Dinges zu dem Ganzen. Wollte man sagen, man könnte noch überdieß ein iedes Glied einer einzelnen Ordnung zu den übrigen Ordnungen, und ferner ein iedes Glied einer einzelnen Ordnung zu dem Ganzen betrachten, so stecken doch solche Betrachtungen schon in unserer vierten Stufe des Vergnügens. Diese vierte Stufe des Vergnügens besitzet Gott, dessen unendlicher Verstand nicht nur die Ordnung in unserer Welt, sondern auch die Ordnung verschiedener Welten, und endlich die Ordnung ieder Welt zu dem ganzen Weltbaue auf das deutlichste begreifet, in einem unendlichen Grade.

kommener glauben wir, daß sie sey, und werden dahero vergnügt und frölich darüber. Je schwerer aber die Ordnung erkannt wird, ie zusammengesetzter und undeutlicher scheint uns solche zu seyn, und wir werden gleichsam traurig darüber. Doch gefällt uns die vorgegebene Sache in beyden Fällen, wenn wir nur Ordnung wahrnehmen, und glauben, daß was annehmliches drinnen sey; welches sich zuvor zu widersprechen scheinet, daß eine Sache gefallen und annehmlich seyn könne, und doch zugleich Traurigkeit verursachen. Allein wenn wir die Tonarten und Harmonien betrachten, so finden wir, daß sie alle angenehm sind und gefallen müssen, und gleichwohl ist klar, daß einige Freude, andere Traurigkeit zu erregen geschickt sind. Man muß dahero zwo Gattungen der Dinge, so gefallen können, setzen, eine, so die Gemüther frölich, und die andere, so sie traurig macht.

§. 14. Es verhält sich eben so mit den Comödien und Tragödien, als die beyde voller Anmuth seyn sollen; jene sollen aber überdieß die Gemüther belustigen, und diese traurig machen. Hieraus ist nun klar, daß es nicht einerley sey, gefallen, und frölich machen, und daß es sich nicht widerspreche, gefallen und Traurigkeit verursachen. Wie aber die Verhältniß beschaffen sey, ist schon einigermassen erkläret worden, es gefallen nämlich alle Dinge, in welchen Ordnung vorhanden ist, diejenigen aber, deren Ordnung einfach und leicht begreiflich ist, verursachen Freude, hingegen die, so eine zusammengesetzte Ordnung haben und schwerer zu begreifen sind, machen traurig.

§. 15.

§. 15. Dieses geht nicht viel von dem ab, so die Weltweisen von der Traurigkeit und der Freude zu lehren pflegen: Denn sie sagen, daß die Freude eine merkliche Stufe des Vergnügens sey; es wird also die Freude zu erregen mehr Vollkommenheit erfordert, als nur darzu, daß was gefallen solle. Die Erklärung der Traurigkeit scheinet zwar von der, die wir gegeben, weit abzugehen; Es ist aber zu merken, daß wir nicht von der Traurigkeit, wie sie in der Lehre von den Leidenschaften beschrieben wird, reden, als die in der Betrachtung der Unvollkommenheit besteht. Denn die Musik hat keine solche Traurigkeit zum Endzwecke, und kann auch solche nicht haben, weil sie zu gefallen sucht. Wir setzen also nur die Traurigkeit darinn, wenn die Ordnung oder Vollkommenheit schwerer zu begreifen ist, und ist daher von der Freude nur der Stufe nach unterschieden.

§. 16. Bey den Tonen sind hauptsächlich zwey Dinge, die eine Ordnung in sich haben können, nämlich ihre Höhe oder Tiefe, in welchen wir die Grösse der Tone angegeben haben, und die Dauer derselben. Wegen des ersten gefällt uns eine Musik, wenn wir die Ordnung begreifen, so die Tone in Ansehung der Höhe und Tiefe unter einander halten; und die letztere ist angenehm, wenn wir uns die Ordnung, so die Fortdaurungen der Tone haben, vorstellen. Ausser diesen zwey Dingen ist nichts in den Tonen vorhanden, so einer Ordnung fähig wäre; es müßte denn die Stärke und Schwäche derselben seyn, welche die Componisten zwar bemerken, so daß die Tone bald stark, bald leise, abgespielet werden müssen, aber sie suchen in der Empfindung der Ordnung, welche diese

Stufen der Stärke unter einander haben, keine Annehmlichkeit, und dahero pflegen sie die Grösse der Stärke und Schwäche der Tone nicht zu bestimmen, und sind auch nicht im Stande, solches zu thun.

§. 17. Da nun die Ordnung eine Verbindung der Theile nach einer gewissen Regel ist, so muß derjenige, welcher aus dem Anschauen diese Regel einsiehet, auch die Ordnung empfinden; welche Empfindung ein Vergnügen erwecket. Bey der Musik machen aber die Grössen die Ordnung aus: denn man mag entweder die Höhe und Tiefe oder die Fortdaurung betrachten, so wird beydes durch die Grössen bestimmt; jenes nämlich durch die Geschwindigkeit der in der Luft entstandenen Schläge, dieses aber durch die Zeit, in welcher ein ieder Ton fortdauret. Wer also die Verhältniß der Geschwindigkeit bey den Schlägen der Tone empfindet, der begreift die Ordnung der Tone, und wird dadurch belustiget. Gleicher Weise wird auch derjenige eine Ordnung bemerken, so die Fortdaurungen der Tone unterscheiden und unter einander vergleichen kann, und also auch dadurch belustiget werden. Auf was Art aber wir die Ordnung empfinden, ist nun deutlicher zu erklären, und zwar von ieder Gattung besonders.

§. 18. Die Verhältnisse zweener Tone vernehmen wir, wenn wir empfinden, wie sich die Zahlen der Schläge, so zu gleicher Zeit geschehen, gegen einander verhalten; zum Exempel, wenn einer in eben der Zeit drey Schläge zu Ende bringet, bis der andere Ton zween geendiget, so erkennen wir ihre Verhältniß, und folgbar auch ihre Ordnung, wenn wir die Verhältniß 3 : 2 bemerken. Auf gleiche Weise begreifen wir

meh-

mehrerer Tone Verhältnisse unter einander, wenn uns alle Verhältnisse bekannt sind, so die Zahlen der zitternden Bewegungen aller und ieder Tone, die zu gleicher Zeit angegeben worden, unter einander haben. Ferner schöpfen wir ein Vergnügen von der verschiedenen Dauer der Tone, wenn wir die Verhältnisse, so die Zeiten der Fortdaurungen der Tone unter sich haben, vernehmen; woraus denn erhellet, daß alle Annehmlichkeit der Musik aus der Vernehmung der Verhältnisse, so verschiedene Zahlen gegen einander haben, entspringet; denn auch die Zeiten der Fortdaurungen können mit Zahlen ausgedrücket werden. 3)

§. 19. Dem Gehöre kommt es sehr wohl zu statten, daß wir so oft die Schläge der Tone verneh-

 men

3) Ob dieses gleich hier sehr bündig erwiesen, auch von uralten Zeiten her von gründlichen Musikgelehrten schon vorgetragen worden; so finden sich doch noch immer unter den Tonkünstlern Leute, die es nicht begreifen können, und dahero den Satz: **Daß alle Annehmlichkeit der Musik in der Mathematik ihren Grund habe**, wider alle Vernunft verwerfen. Unter den neuern ist der berühmte Herr Mattheson zu Hamburg das Haupt derer, die den grossen Nutzen der Mathematik in der Musik ohne Grund verachten. Er sagt in der Vorrede zum vollkomm. Capellm. **In der Mathematik finden sich nur einige wenige, mangelhafte und mühselig entdeckte Elemente, gar keine Fundamente.** Man sollte kaum glauben, daß Herr Mattheson, ein sonst so berühmter Musikgelehrter, dergleichen hätte schreiben können. Der Vorsatz zu widersprechen hat vielleicht mehr Antheil an diesen Worten, als die Liebe zur Wahrheit gehabt.

men, und also solche zum öftern unter einander vergleichen können; weswegen man die Verhältniß zweener Töne viel leichter durch das Hören, als eben diese Verhältniß zwoer Linien durch das Ansehen unterscheiden kann. Es hätte aber einerley Beschaffenheit mit den Tönen und Linien, wenn wir von iedem Tone nur zween Schläge empfänden, und alsdenn von der Verhältniß derselben Intervalle urtheilen sollten. Da aber bey nicht allzu geschwinden Tönen in kurzer Zeit sehr viel Schläge hervorgebracht werden, wie im vorhergehenden Capitel, wo von der Zahl der zitternden Bewegungen einer Seyte in einer Secundminute gehandelt worden, zu ersehen ist, so wird dadurch die Erkenntniß der Verhältnisse bey den Tönen sehr erleichtert. Folglich kann man in der Musik auch sehr zusammengesetzte Verhältnisse gebrauchen, welche das Gesichte sehr schwer in Linien erkennen würde.

§. 20. Da nun die tiefern Töne zu eben der Zeit weniger Vibration machen, als die höhern, so erhellet daraus, daß die Verhältnisse der höhern Töne leichter vernommen werden als der tiefern, wenn sie nämlich beyde gleich lang dauren. Wenn also besondere Umstände es nicht verhindern, so müssen die tiefen Töne einer Composition von längerer Dauer seyn, und langsamer auf einander folgen, als die hohen, welche geschwinder fortschreiten können. Hieraus fliesset die Regel, daß die tiefern Töne von längerer Dauer seyn sollen, als die höhern. Beyde aber sind um so viel länger zu verzögern, ie mehr ihre Verhältnisse zusammengesetzet sind, und ie schwerer sie vernommen werden. Doch kann es auch geschehen, daß die hohen

Töne

Tone langsam einhergehen, indem die tiefen geschwind fortschreiten, wenn nämlich diese einfache, jene aber sehr zusammengesetzte Verhältnisse haben.

§. 21. Damit man aber die Beschaffenheit, nach welcher die Ordnung oder die Verhältniß zweener und mehrerer Tone vernommen wird, desto leichter begreifen möge, so wollen wir uns bemühen, dem Gesichte, so viel möglich, eine ähnliche Figur vorzubilden. Wir wollen also die Schläge, so auf das Gehöre treffen, mit Puncten in einer geraden Linie vorstellen, deren Weiten sich auf die Intervallen der Schläge beziehen, dergleichen verschiedene Figuren die XVIte Tabelle vorleget. Solchergestalt wird ein gleicher Ton, das ist, der einerley Ausdehnung, so lange er dauret, in Ansehung der Höhe oder Tiefe hat, durch eine Reihe von gleich weit abstehenden Puncten können bezeichnet werden, wie fig. 1. Da nun in solcher die gleiche Verhältniß allenthalben erhellet, so ist kein Zweifel, daß die Ordnung sehr leicht verstanden wird. Ein Ton also, oder der Einklang, wie er pflegt genennet zu werden, legt uns die einfacheste Stufe der Ordnung dar, die wir begreifen, und diese werden wir die erste Stufe der Annehmlichkeit nennen, die in Zahlen die Verhältniß wie 1 : 1 hat.

§. 22. Wenn nun zween Tone dem Gehöre vorkommen, die die doppelte Verhältniß unter einander haben, so können sie mit zwo Reihen von Puncten ausgedruckt werden, da in der einen die Intervalle der Puncte noch einmal so groß seyn werden, als in der andern, wie fig. 2, da die obere Reihe den höhern Ton, die untere den tiefern vorstellet. Wenn sie zugleich betrachtet werden, so wird man die Ordnung

leicht begreifen, wie aus dem Anschauen der Figur erhellet. Diese Stufe, weil sie die einfacheste nach dem Einklange ist, machen wir zur andern Stufe der Annehmlichkeit, die in Zahlen in der Verhältniß 1 : 2 enthalten ist. Eben so stellet die 3. fig. die Verhältniß 1 : 3 und die 4. fig. die Verhältniß 1 : 4 vor, bey welchen sich nicht entscheiden lässet, welche von beyden leichter in die Sinnen fällt. Jene hat zwar dieses an sich, daß sie in kleinern Zahlen ausgedruckt ist, diese aber scheinet deswegen leichter begreiflich, weil sie die doppelte Verhältniß doppelt in sich hält, und also nicht viel schwerer, als die doppelte Verhältniß selber, in die Sinnen fällt. Derowegen haben wir sie beyde zum dritten Grade gerechnet. 4)

§. 23.

4) Hier muß ich den Anfang machen, Herr Eulern in seiner Lehre von der Annehmlichkeit der Stufen zu widersprechen, und kann man so wohl durch die Vernunft als die Sinnen darthun, daß solche nicht richtig sey. Es ist gleich anfangs nicht an dem, daß die Verhältniß 1 : 3 eben so leicht in die Sinnen falle, als 1 : 4, und daß die erste Verhältniß mit der andern um den Vorzug der Deutlichkeit streiten könne. Meines Wissens hat kein einziger Musikgelehrter die zusammengesetzte Quinte für vollkommener gehalten, als die zusammengesetzte Octave: auch ist niemals deswegen gestritten worden. In der Ausübung aber ist von allen Zeiten her die erste, zwote und dritte zusammengesetzte Octave, das ist, die Verhältnisse 1 : 4, 1 : 8, 1 : 16, mit der einfachen Octave 1 : 2 vor einerley gehalten und gebrauchet worden. Die Erfahrung lehret auch, wenn man Proben anstellet, daß das Intervall 1 : 4, 1 : 8, 1 : 16, so deutlich, und so geschwinde ins Gehöre fällt, als das Intervall 1 : 2,

§. 23. Gleichwie also die Verhältniß 1 : 1 die erste Stufe der Annehmlichkeit ausmacht, und die Ver-

---

deswegen es das Gehöre auch vor eben dasselbe hält, und nur die Höhe bemerket, und weil aller gesunden Menschen Ohren so beschaffen, so haben es auch alle Componisten im Gebrauche so gemachet, und die Intervalle 1 : 2, 1 : 4, 1 : 8, 1 : 16, eins an statt des andern ohne Unterscheid gebrauchet, nachdem eines oder das andere ihnen zur Auflösung näher gelegen war, und so machen es auch noch alle heutige Componisten, und müssen es auch so machen, wenn sie nicht alle Melodie und Harmonie verderben wollen. Diese Gründe sind aus der Erfahrung und dem Gebrauche hergenommen, nun will ich auch aus der Vernunft welche beybringen. Wenn es wahr ist, daß die Intervalle leichter in die Sinne fallen, so in kleinern Zahlen ausgedruckt sind, so muß auch 1 : 5 leichter in die Sinne fallen als 1 : 6. Nun aber setzt der Herr Euler dieses Intervall selbsten in die vierte Stufe, und jenes in die 5te, und gilt also nach seinem eigenen Verfahren diese Regel nicht. Sagt man aber, 1 : 6 ist die doppelte Verhältniß von 1 : 3, und wird eben so leicht vernommen als 1 : 3 selber, und bleibt dahero 1 : 6 doch eine leichtere Verhältniß als 1 : 5, ob sie gleich in grössern Zahlen ausgedruckt ist, so räume ich solches gerne ein, wie es denn in der That sich so verhält; Allein ich erwiedere alsdenn mit eben dem Rechte: also ist auch 1 : 4 eine leichtere Verhältniß als 1 : 3, ob sie gleich in grössern Zahlen ausgedruckt ist. Denn 1 : 4 ist die verdoppelte Verhältniß von 1 : 2, und wird also eben so leicht vernommen, als solche selber, und der Herr Verfasser sagt selbsten ganz wohl im 22 §. haec vero quadrupla 1 : 4 ideo facilius percipi videtur, quod rationis duplae dupla, hincque non multo difficilius discernatur quam dupla ipsa. Man siehet also son-

hältniß 1 : 2 die andere, imgleichen die Verhältniß 1 : 4 zur dritten Stufe gehört, also werden wir zur vierten Stufe die Verhältniß 1 : 8 und zur fünften 1 : 16 zählen, und so ferner, nach der doppelten geometrischen Fortschreitung. 5) Es ist dahero klar, daß die Verhältniß 1 : 2^n zu der Stufe gehöre, die mit

---

werklar, daß Herrn Eulers Lehre von der Stufe der Annehmlichkeit unrichtig ist. Ich leugne deswegen nicht, daß die Verhältnisse, 1 : 4, 1 : 8, 1 : 16, nicht so geschwinde, in Ansehung ihrer zitternden Bewegungen, zusammen treffen, und also auch nicht so geschwinde ins Gehöre fallen können als 1 : 2, allein dieser Unterscheid ist in Ansehung der erstaunlichen Geschwindigkeit der Vibrationen bey dem Gehöre für wenig oder nichts zn halten, und Herr Euler hat es darinn versehen, daß er verschiedene Gattungen der ersten Stufe zu neuen Stufen gemachet, da sie doch von der ersten nur nach der geometrischen Fortschreitung abweichen, und also nur Verdoppelungen sind, die die fast unbegreifliche Geschwindigkeit der Vibration reichlich ersetzet, und durch die öftere Wiederholung einer und derselben Verhältniß die Deutlichkeit herstellet. Hätte Herr Euler hier einen gelehrten Componisten zu Rathe gezogen, so wäre er vermuthlich nicht auf so widersprechende Dinge in der Musik verfallen.

5) Dieses fällt nun vermöge der in der vorhergehenden Anmerkung gegebenen Gründe weg, und die Verhältnisse, 1 : 2, 1 : 4, 1 : 8, 1 : 16, 1 : 32, gehören alle zur ersten Stufe, und die folgenden, 1 : 4, 1 : 8, sind nur Gattungen der ersten 1 : 2, und dieses stimmet nicht nur mit der Vernunft, sondern auch mit der Erfahrung und dem Gebrauche erwiesener massen überein. Wenn diese Verhältnisse in Linien vorge-

mit der Zahl $n+1$ ausgedrucket wird. 6) Ich habe aber diese Eintheilung der Stufen um so viel lieber angenommen, weil sie in der leichten Vernehmung auf gleiche Art fortgehen, also daß, um wie viel die fünfte Stufe schwerer vernommen wird als die vierte, auch diese um so viel schwerer vernommen wird als die dritte, und diese wiederum als die andere. 7) Zwischen diesen aber setze ich keine mittlere Stufen, wenn n eine gebrochene Zahl ist, weil in diesem Falle die Verhältniß irrational, und also unbegreiflich wird.

Y 5 §. 24.

stellet würden, wäre es freylich eine andere Sache, allein man kann nicht vom Gesichte auf das Gehöre schliessen, wenn die Erfahrung widerspricht, wenn es sich auch gleich noch so gut auf der Rechentafel fortzählen lässet.

6) Wenn also n die sechste Potenz, oder Stufe der geometrischen Fortschreitung bedeutet, so gehöret nach Herr Eulern die Verhältniß zur siebenten Stufe der Annehmlichkeit. Denn $6+1=7$, und zwar darum, weil die erste Verhältniß 1 : 2 schon im andern Grade ist. Nun ist die sechste Stufe von 1 : 2, diese: 1 : 64, also gehört 1 : 64 auch zur siebenten Stufe; daß aber diese Arbeit des Herrn Verfassers vergeblich gewesen sey, erweiset das vorhergehende.

7) Herr Euler hat hier was vorausgesetzet, so er noch nicht erwiesen hat, nämlich, daß die Stufen des leichten Vernehmens nach den geometrischen Fortschreitungen zu bestimmen sind. Es müßte denn seyn, daß der Beweis zu Anfange des 23 §. enthalten ist, da es heißt: Gleichwie, also auch. Da der Herr Verfasser hier wider den Gebrauch und die Erfahrung schreiben wollen, so hätte erst der unzertrennliche Zusammenhang zwischen den geometrischen Fortschreitungen und dem zunehmenden schwerern Vernehmen sollen richtig erwiesen werden.

§. 24. Hieraus erhellet, daß, wenn die Zahl, so zur Einheit eine Verhältniß hat, die sich auf zween Tone beziehet, zusammengesetzt ist, das ist, wenn sie kann getheilet werden, alsdenn auch die Stufe der Annehmlichkeit deswegen geringer werde, gleichwie wir gesehen, daß die Verhältniß 1:4 für nicht zusammengesetzter zu halten sey, als 1:3, ob gleich 4 grösser ist als 3. Im Gegentheile ist deutlich, daß die Stufe der Annehmlichkeit nach der Grösse der Zahlen zu schätzen sey, wenn sie erste Zahlen sind; und deswegen wird die Verhältniß 1:5 einfacher seyn als 1:7, ob gleich solche vielleicht nicht einfacher ist, als 1:8. 8) Nun wird es erlaubt seyn, in Ansehung

8) So deutlich solches dem Herrn Verfasser zu seyn scheinet, daß die Stufen der Annehmlichkeit nach den ersten Zahlen zu schätzen sind, so deutlich will ich erweisen, daß solches ein angenommener, unerwiesener, unrichtiger Satz ist, der in der Musik auf widersprechende Dinge führt. Wenn die musikalischen Verhältnisse nach dem Einmaleins, wie Herr Euler meynt, vernommen werden, so gehört die Verhältniß 1:7 in die siebente Stufe, und die Verhältniß 1:5 in die fünfte Stufe, denn beyde sind Primzahlen, und der Herr Verfasser hat sie auch dahinn gesetzet. Ganz gut. Wenn die Verhältniß 1:5 in die fünfte Stufe gehört, so muß 1:10 in die sechste, und 1:20 in die siebente Stufe gehören, nach Herrn Eulers Lehre, denn es muß in der geometrischen Fortschreitung geschehen. Der Herr Verfasser hat sie abermal dahinn gesetzet. Abermal ganz gut. Was folgt nun daraus? Dieses, daß die Verhältnisse 1:7 und 1:20 beyde zur siebenten Stufe nach Herrn Euler gehören. Gut. Was ist das für eine Verhältniß, 1:7, in der Musik? Wie heisset dieses Intervall? Es ist ein von Herr Eu-

sehung der Primzahlen 9) einen Schluß zu machen:
Denn

lern neuerfundenes Intervall, wovon bisher alle musikalische Scribenten behauptet, daß solches in unserer Musik ganz und gar unbrauchbar sey; und daß es eine greuliche Dissonanz wäre, wie man auf dem Monochord die Probe anstellen könnte. Ist das gewiß und ausgemacht? Wer wollte seine Unwissenheit so bloß geben und daran zweifeln. Gut. Was ist denn 1:20 für ein Intervall? Es ist die vierte zusammengesetzte grosse Terz; eine Consonanz. Das kann unmöglich seyn. Warum? Auf diese Art hätte Herr Euler ja eine greuliche Dissonanz und eine Consonanz in eine und dieselbe Stufe gesetzet, das ist, daß sie gleich angenehm ins Gehöre fielen. Das kann aber unmöglich seyn. Wie kann denn eine Consonanz und eine Dissonanz gleich angenehm ins Gehöre fallen! wie kann schwarz und weiß einerley Farbe seyn! Es ist hier weiter nichts zu disputiren. Genug, Herr Euler hat es nach der Rechnung so gefunden. Die Sache gründet sich auf die geometrischen Fortschreitungen und die Primzahlen, und es muß also wohl richtig seyn, daß eine Consonanz und eine ausserordentlich seltene Dissonanz gleich deutlich, gleich angenehm ins Gehöre fallen; es mag sich hernach widersprechen oder nicht. Der Beweis ist richtig, und fehlt nun nichts mehr als das: welches zu erweisen war. Da nun also erwiesener massen die Stufen der Annehmlichkeit nach den Primzahlen zu schätzen sind, so gehört die Verhältniß 1:11 und 1:13 in die eilfte und dreyzehnte Stufe der Annehmlichkeit. Ich weiß nicht was sie für ein unmusikalischer Geist anficht. Wer hat denn nur in aller Welt iemals geträumt, daß 1:11 und 1:13, musikalische Verhältnisse wären? Nur gemach, es sind neuerfundene musikalische Intervalle, womit man nächstens eine Oper in Berlin auszieren wird.

9) Wer etwann nicht weiß, was eine Primzahl ist, dem

Denn wenn die Verhältniß 1 : 1 die erste Stufe gibt, 1 : 2 die andere, 1 : 3 die dritte, so schliessen wir, daß 1 : 5 zur fünften Stufe gehöre, 1 : 7 zur siebenten, und überhaupt 1 : p, wenn p eine erste Zahl ist, zu der Stufe, welche durch die Zahl p bemerket wird. 10)

§. 25. Man kann ferner aus dem 23 §. schliessen, wenn die Verhältniß 1 : p zur Stufe gerechnet wird, die m anzeigt, so gehört die Verhältniß 1 : 2p zur Stufe m + 1, und 1 : 4p zur Stufe m + 2, und 1 : 2^np zur Stufe m + n. Denn wenn man die Zahl p durch 2 multiplicirt, so wird zur Vernehmung der Verhältniß, über die Vernehmung der Verhältniß 1 : p, noch die Verdoppelung erfordert, wodurch als durch die einfacheste Fortschreitung die Stufe der Annehmlichkeit um eine Einheit erhöhet wird. Auf gleiche Art kann man die Stufe der Annehmlichkeit bey der Verhältniß 1 : pq, bestimmen, wenn p und q Primzahlen sind: Denn die Verhältniß 1 : pq ist um so viel mehr zusammengesetzter, als 1 : p, ie mehr 1 : q zusammengesetzter ist als 1 : 1. Es stehet also die Stufe 1 : pq mit p, q, und 1 in einer arithmetischen Proportion, und wird dahero die Zahl p + q — 1 die Stufe selber andeuten. 11)

§. 26.

zu gefallen muß ich anmerken, daß es eine ganze Zahl ist, die keine factores hat, und ausser von sich selbst nur von der Einheit ausgemessen wird.

10) Es ist nicht erlaubt, von dem Einmaleins auf die Gesetze der Natur zu schliessen, wenn solches nicht mit richtigen Erfahrungen bestätiget werden, oder erst die Folge durch andere Vernunftschlüsse gezeiget werden kann.

11) Denen zu Gefallen, die keine Mathematik verstehen,

§. 26. Eben dieser Schluß gilt als allgemein. Denn wenn die Verhältniß $1:P$ zur Stufe p gehört, und

---

muß ich den 25ten §. etwas deutlicher erklären: Sie möchten sonsten Wunder denken, was für Weisheit drinnen wäre. Bey der Verhältniß $1:p$, bedeutet p eine unbestimmte Primzahl, das ist: p kann 3, 5, 7, oder 11, 13, u. s. f. vorstellen. Die Stufe, zu welcher $1:p$ gerechnet wird, soll m andeuten, das ist: bedeutet $1:p$ die Verhältniß $1:7$, so soll m die siebente Stufe bemerken, bedeutet $1:p$, die Verhältniß $1:11$, so soll m die eilfte Stufe bedeuten. Wenn nun $1:p$ zur Stufe m gehört, so muß nach dem Herrn Verfasser $1:2p$ zur Stufe $m+1$ gehören, und $1:4p$ zur Stufe $m+2$, das ist: wenn $1:p$ die Verhältniß $1:7$ bedeutet, so gehört $1:14$ zur achten Stufe, oder wenn $1:p$ die Verhältniß $1:11$ bedeutet, so gehört $1:4p = 1:44$ zur dreyzehnten Stufe, welches $m+2$ bedeutet, und $1:8p = 1:88$ gehört zur Stufe $m+3$, das ist zur vierzehnten, u. s. f. Die Zahl nach m steigt also in einer arithmetischen Fortschreitung, da indessen die Verhältnisse nach der doppelten geometrischen Fortschreitung fortgehen. Drum gehören $1:p$ zur Stufe m, und $1:2p$ zur Stufe $m+1$, und so ferner $1:4p$ zur Stufe $m+2$ und $1:8p$ zu $m+3$, und $1:16p$ zur Stufe $m+4$, das ist: wenn man es allgemein ausdrücket, $1:2^n p$ zur Stufe $m+n$; So viel nämlich n geometrische Fortschreitungen bedeutet, in der Verhältniß, so viel bedeutet auch n in der Stufenzahl Einheiten. Wenn nun ferner die Stufe der Annehmlichkeit der Verhältniß $1:pq$, das ist, zwey in einander multiplicirter Primzahlen, bestimmt werden soll, so ist die Stufe der Annehmlichkeit $p+q$ weniger eins. Es sey $p=5$ und $q=7$ als zwo Primzahlen, und also $1:pq = 1:35$. In welche Stufe der Annehmlichkeit gehört

und die Verhältniß 1 : Q zur Stufe q, so wird auch um angeführter Ursachen willen die Verhältniß 1 : PQ

nun 1 : 35 nach Herr Eulern? zur eilften. Denn 5 + 7 — 1 = 11. Um wie viel nun die Verhältniß 1 : 7 zusammengesetzter ist als 1 : 1, um so viel ist auch 1 : 35 zusammengesetzter als 1 : 5, und steht also 1, p, q, hier 5, 7, mit der Stufe der Annehmlichkeit in einer arithmetischen Proportion. Es ist aber aus der Rechenkunst bekannt, daß in einer arithmetischen Proportion die Summe der äussersten Grössen der Summe der zwoen mittlern Grössen gleich ist, und zu drey gegebenen Grössen in einer arithmetischen Proportion die vierte gefunden wird, wenn man die andere und dritte zusammen nimmt, und die erste davon abziehet; da nun die andere und dritte Grösse p und q sind, welche zusammen genommen p + q = 12, in unserm gegebenen Exempel ausmachen, wovon ferner die erste Zahl 1 abzuziehen ist, so bleibt für die vierte arithmetisch proportionirte Grösse p + q — 1 = 5 + 7 — 1 = 11. Wer nun diesen 25ten §. verstanden hat, der wird daraus gelernet haben, daß Herr Euler solchen vergeblich hingesetzt. Denn in unserer ganzen Musik haben wir nicht mehr als drey Intervalle, die aus Primzahlen bestehen, nämlich 1 : 2, 1 : 3, die erste zusammengesetzte Quinte, und 1 : 5, die zweyte zusammengesetzte grosse Terz, und die Verhältniß 1 : 15, so entsteht, wenn man 3 und 5 mit einander multiplicirt, und die dritte zusammengesetzte grosse Septime ist. Nun bitte Herr Eulern gar sehr, er möchte doch zur Beförderung der musikalischen Wissenschaften darthun, daß noch mehr Verhältnisse in unserer Musik von Primzahlen sind, ausser den angegebenen; Wo er nur die Möglichkeit erweisen wird, so will ich ihn für den Apollo in der Musik halten, derweilen aber kann ich nicht anders

1:PQ zur Stufe p + q — 1 gehören. Nämlich die Stufen der zusammengesetzten Verhältniß sind zusammen zu nehmen, und davon eine Einheit abzuziehen. Derowegen ist der Verhältniß 1:pqr, da p, q und r Primzahlen sind, ihre Stufe der Annehmlichkeit p + q + r — 2: Denn sie ist aus 1:pq und 1:r zusammengesetzt, deren Stufen p + q — 1 und r sind. Eben so wird der Verhältniß 1:pqrs Stufe seyn p + q + r + s — 3. Und der Verhältniß 1:PQRS Stufe wird seyn p + q + r + s — 3, wenn nämlich der Verhältnisse 1:P, 1:Q, 1:R, und 1:S ihre Stufen p, q, r und s gewesen sind. 12)

§. 27.

---

glauben, als daß seine Stufentabelle in eine andere Welt gehört, da alles ganz nach andern Verhältnissen zusammengesetzt ist, als in unserer Welt.

12) Was das für vergebliche Mühe ist, von dergleichen Verhältnissen in der Musik zu reden, die niemals gewesen, ietzo nicht sind, auch niemals seyn können, davon mag der Leser aus den bisherigen Anmerkungen selbsten urtheilen. Doch muß ein Leser sich auch den 26 §. bekannt machen, wenn er die wunderbare Stufentabelle einsehen will; Er wird sonsten nicht wissen, warum Herr Euler die Verhältniß 1:105, welche man in Utopien suchen muß, in die 13te Stufe setzet. Es sey p = 3, q = 5, r = 7 und also wird die Verhältniß 1:pqr gleich seyn 1:105 = 3. 5. 7. Nun sind die Stufen p und q zu addiren und 1 abzuziehen, und ist also die Stufe der Eulerischen Annehmlichkeit p + q — 1, der Verhältniß 1:pq, und die Stufe der Annehmlichkeit von 1:r ist r, welche wieder zu addiren sind, und von der Summe 1 abzuziehen, und also wird die Stufe für die Verhält-

§. 27. Hieraus erhellet, daß die Stufe der Annehmlichkeit der Verhältniß $1:p^2$ sey $2p - 1$, wenn nämlich p eine Primzahl ist, und der Verhältniß $1:p^3$ Stufe wird seyn $3p - 2$, und überhaupt gehöret $1:p^n$ zur Stufe $np - n + 1$. Da also $1:q^m$ zur Stufe $mq - m + 1$ gerechnet wird, so muß nach der im vorhergehenden § gegebenen Regel die aus diesen zusammengesetzte Verhältniß $1:p^n q^m$ zur Stufe $np + mq - n - m + 1$ gehören. Und eine iede Zahl P in der Verhältniß 1:P, wird für die Stufe gehalten werden, zu welcher solche zu rechnen ist, wenn sie in alle ihre einfache Factores aufgelöset, und hernach zusammen genommen werden, und endlich die Zahl der Factoren weniger eins von der Summe abgezogen wird. So ist die Stufe der Verhältniß 1:72 folgendergestalt zu bestimmen: Weil $72 = 2.2.2.3.3$, und die Summe ihrer Factoren 12, und an der Zahl 5 sind, so wird 4 von 12 abgezogen, und die Stufe der Annehmlichkeit für die Verhältniß 1:72 wird 8 seyn. 13)

§. 28.

niß 1:pqr, seyn $p + q - 1 + r - 1$, das ist, $p + q + r - 2$, da nun $1:pqr = 1:105$, so ist $p + q + r - 2 = 13$. Nur Schade, daß dieses Intervall, so sieben Octaven weit ist, nur in des Herrn Verfassers Stufentabelle, und nicht auch wirklich in unserer Musik sich befindet, und auch leider! nicht darein gebracht werden kann.

13) Wer das vorhergehende verstanden, der wird auch die musikalischen Undinge dieses § einsehen können. Doch will ich zur Erläuterung der herrlichen Stufentabelle noch etliche Beyspiele geben. Die Verhältniß 1:36, welches in der Musik die fünfte zu-

§. 28. Wenn die Verhältniß zwischen dreyen Zahlen, als 1 : p : q, da p und q Primzahlen sind, gegeben worden, so wird man in solcher so wohl die Verhältniß 1 : p als 1 : q vernehmen. Es werden aber diese zwo Verhältnisse eben so leicht empfunden, als die aus ihnen zusammengesetzte 1 : pq. Es ist also nach der gegebenen Regel aus der Zahl pq zu entscheiden, zu welcher Stufe die Verhältniß 1 : p : q gehöre. Eben so wird die Verhältniß unter vier Zahlen, 1 : p : q : r, da p, q und r Primzahlen sind, zu der Stufe gehören, die die Zahl pqr andeutet. Wenn derohalben vier Töne, in diesen Zahlen, 1 : 2 : 3 : 5. ausgedruckt, gegeben worden, so ist die Stufe, zu welcher die Kraft gehört, ihre Ordnung unter einander zu begreifen, aus der Zahl 30 zu entscheiden, welche die 8te Stufe angibt. 14)

§. 29.

---

sammengesetzte Secunde, ein unbrauchbares Intervall ist, gehört in die 7te Stufe; warum? ihre Factors sind 2. 2. 3. 3 = 36. Da nun $p^n = 2^2$ und $q^m = 3^2$ und also $p^n q^m = 2^2 . 3^2 = 36$, so ist die Stufe $np + mq - n - m + 1 = 2 . 2 + 2 . 3 - 2 - 2 + 1 = 7$. Also ist die Verhältniß 1 : 36 recht nach der Rechenkunst in die siebente Stufe gesetzet worden. Lächerlich ist es warlich, wenn in eben dieser Stufe die Verhältniß 1 : 20 stehet, welches die vierte zusammengesetzte grosse Terz ist. Eine wohllautende Consonanz und übellautende Dissonanz stehen in einer und derselben Stufe der Annehmlichkeit. Könnte es wohl einem im Kopfe ungesunden Componisten wunderlicher träumen? Das machen die lieben Primzahlen und die geometrischen Fortschreitungen, die sonsten ganz gut sind, hier aber am unrechten Orte Herr Eulern zu wunderbaren Seltenheiten Anlaß gegeben haben.

14) Es gehöret nämlich der Dreyklang 1 : 2 : 3 : 5 = C:

§. 29. Es müssen aber alle Primzahlen ungleich seyn, sonst gilt der beygebrachte Schluß nicht, denn die Ver-

---

c:g:e deswegen zur 8ten Stufe, weil 2. 3. 5 = 30, diese Zahl aber zu ihrer Stufe 2 + 3 + 5 − 2 = 8 hat, wie oben gesagt worden. Allein da des Herrn Verfassers Sätze, worauf er diese Lehre gebauet, weggefallen, so muß leider auch diese Folgerung, in Ansehung vieler Verhältnisse zugleich, nachfallen, da nun die Stütze zu Grunde gegangen. Unterdessen ist dieser Dreyklang der allerleichteste in Ansehung der Empfindung, er ist aber deswegen nicht auch der angenehmste. Herr Euler scheinet hierinn keinen Unterscheid zu machen, und hält die Intervalle für die angenehmsten, so am leichtesten in die Sinnen fallen. Wenn angenehm bey ihm so viel bedeutet als vollkommen, so gebe ich es zu. Denn die Verhältnisse sind ohne Zweifel vollkommener, die unsere Sinnen geschwinder begreifen können, d. i. sich solche deutlicher vorstellen. Heisset das aber angenehmer, was mich länger vergnüget, als eine andere Sache, die dieses nicht thun kann, so sind die Stufen der Annehmlichkeit von den Stufen der Vollkommenheit in der Musik unterschieden. Und in diesem Verstande sagen die practischen Componisten gar wohl, daß die Terzen und Sexten mehr Annehmlichkeit, oder nach ihrer Sprache, mehr Harmonie haben. Es ist zwar gewiß, daß die Octaven und Quinten leichter in die Sinne fallen, und von dem Verstande geschwinder begriffen werden, als die Terzen und Sexten, welche iedoch auch leicht ins Gehöre fallen, und von dem Verstande deutlich begriffen werden; wiewohl mit dem Unterschiede, daß es nicht so geschwinde geschiehet. Die Frage muß also hier ausgemachet werden: ob die Intervalle, die auf das deutlichste und geschwindeste in die Sinne fallen, annehmlicher sind, als die, so zwar deutlich, aber nicht so geschwind in die Sinne fallen? Die Sinne, die hier al-

Verhältniß 1 : p : p wird eben so leicht vernommen als 1 : p, denn die zwo letztern Zahlen, die sich wie eins zu

---

kein Richter sind, sprechen zwar den erstern Intervallen die Annehmlichkeit keineswegs ab, legen aber den letztern mehrere bey; und die Vernunft kann sich auch solches als wahr folgendergestalt vorstellen. Was gar zu deutlich in die Sinne fällt, und was der Verstand geschwind begreift, das vergnüget, aber nur auf kurze Zeit, indem nach eben der Verhältniß, nach welcher man die angenehme Sache empfunden, auch die Sinne vergnüget worden. Was sich hingegen unsern Sinnen allzuverwirrt darstellet, das ist verdrüßlich, weil wir gar nichts, oder sehr wenig davon begreifen können. Die Intervalle aber, die das Mittel zwischen beyden ausmachen, sind im Stande, die Sinnen am meisten zu vergnügen, weil diese solche dergestalt deutlich begreifen, daß sie dabey einige Bemühung haben; welches angenehmer ist, indem man empfindet, daß man immer zum Genusse des Guten und Vollkommenen näher kommet. Und in diesem Verstande kann man sagen, daß die Terzen und Sexten mehr Annehmlichkeit und Harmonie haben als der Einklang, die Octaven und die Quinten. Wenn also gleich Herr Eulers angegebene Stufen in Ansehung der leichten Vernehmung richtig wären, da doch solches schon erwiesen worden, daß sie widersprechend sind; So würde doch von den Stufen der leichten Vernehmung nicht auf die Stufen der Annehmlichkeit zu schliessen seyn. Und also ist ofterwähnte Stufentabelle auch um dieser Ursache willen in der practischen Composition von keinem Nutzen. Damit man zum Ueberflusse von Herr Eulers falschen Grundsätzen überzeuget werde, so will ich hier eine Aufgabe beyfügen: **zu untersuchen, aus was Ursachen der harmonische Dreyklang** $c : g : \bar{e} : \bar{\bar{c}} = 2 : 3 : 5 : 8$, **viel angenehmer ins Gehöre fällt als folgender:** $c : \bar{c} : \bar{g} : \bar{\bar{e}} = 1 : 2 : 3 : 5$, **ohngeacht**

eins verhalten, können für eine Zahl gehalten werden; man muß aber nicht glauben, daß jene Verhältniß dieser 1 : p^2 gleich sey. Wenn ferner die Zahlen p, q, r keine Primzahlen sind, so kann man gleichfalls nicht auf diese Art schliessen. Es wird zum Beyspiele die Verhältniß 1 : pr : qr : ps vernommen, da p, q, r, s, Primzahlen seyn sollen; so darf man hier nur die Verhältnisse 1 : p, 1 : q, 1 : r und 1 : s betrachten, nicht aber die Verhältnisse 1 : p und 1 : r zweymal, ob sie gleich zweymal vorkommen. Es wird also die Stufe der Annehmlichkeit, aus der Verhältniß, so aus diesen einfachen Zahlen zusammengesetzt ist, 1 : pqrs zu bestimmen seyn, oder aus der Zahl pqrs. 15)

§. 30. Wenn wir aber nicht nur die Zahl pqrs selbsten, sondern auch die Art, wie sie entstanden, betrachten, so finden wir, daß diese Zahl, die gemeine ausmeßlich kleinste der Zahlen 1, pr, qr, und ps sey, oder die kleinste Zahl, so durch diese insgesammt getheilt werden kann, deren Verhältniß unter einander man bestimmen will. Hieraus ziehen wir diese allgemeine Regel

dieser viel geschwinder ins Gehöre fällt als jener, auch einfachere Verhältnisse hat? Nach Herr Eulern muß der letzte schlechterdings angenehmer ins Gehöre fallen, er mag wollen oder nicht. Ich sage aber weiter nichts, als wer Ohren hat zu hören, der höre. Wenn nach Jahr und Tag kein Liebhaber der Physik und Mathematik solches auflösen kann, so will ich es thun. Versichere aber zum voraus, daß ich die Ursachen von Herr Eulern nicht erlernet habe.

15) Wir wissen schon, daß der beygebrachte Schluß uns wenig Trost gibt, die Primzahlen mögen gleich oder ungleich seyn, und daß es eine vergebliche Arbeit gewesen sey, wenn man die Dinge ohne Noth gehäufet.

Regel in Bestimmung der Stufe der Annehmlichkeit bey Vernehmung der Verhältniß von verschiedenen Zahlen so zugleich gegeben sind. Es muß nämlich aller dieser Zahlen ausmeßlich gemeine kleinste Zahl gefunden werden, und aus dieser Zahl wird hernach, nach der im 27 §. gegebenen Regel, die Stufe der Annehmlichkeit bestimmet. Ich habe also folgende Tabelle beygefüget, aus welcher erhellet, zu welcher Stufe jede vorkommende gemeine ausmeßlich kleinste Zahl gehöre. Ich habe sie aber nicht über die sechszehnte Stufe fortgesetzet, weil selten Zahlen vorzukommen pflegen, die zu weitern Stufen gehören.

§. 31. In dieser Tabelle bedeuten die römischen Zahlen die Stufen der Annehmlichkeit, und die gewöhnlichen Zahlen die dahin gehörigen gemeinen ausmeßlich kleinsten.

I.	1.
II.	2.
III.	3; 4.
IV.	6; 8.
V.	5; 9; 12; 16.
VI.	10; 18; 24; 32.
VII.	7; 15; 20; 27; 36; 48; 64.
VIII.	14; 30; 40; 54; 72; 96: 128.
IX.	21; 25; 28. 45. 60. 80. 81. 108. 144. 192. 256.
X.	42. 50. 56. 90. 120. 160. 162. 216. 288. 384. 512.
XI.	11. 35. 63. 75. 84. 100. 112. 135. 180. 240. 243. 320. 324. 432. 576. 768. 1024.
XII.	22. 70. 126. 150. 168. 200. 224. 270. 360. 480. 486. 640. 648. 864. 1152. 1536. 2048.

XIII.	13. 33. 44. 49. 105. 125. 140. 189. 225. 252. 300. 336. 400. 405. 448. 540. 720. 729. 960. 972. 1280. 1296. 1728. 2304. 3072. 4096.
XIV.	26. 66. 88. 98. 210. 250. 280. 378. 450. 504. 600. 672. 800. 810. 896. 1080. 1440. 1458. 1920. 1944. 2560. 2592. 3456. 4608. 6144. 8192.
XV.	39. 52. 55. 99. 132. 147. 175. 176. 196. 315. 375. 420. 500. 560. 567. 675. 756. 900. 1008. 1200. 1215. 1344. 1600. 1620. 1792. 2160. 2187. 2880. 2916. 3840. 3888. 5120. 5184. 6912. 9216. 12288. 16384.
XVI.	78. 104. 110. 198. 264. 294. 350. 352. 392. 630. 750. 840. 1000. 1120. 1134. 1350. 1512. 1800. 2016. 2400. 2430. 2688. 3200. 3240. 3584. 4320. 4374. 5760. 5832. 7680. 7776. 10240. 10368. 13824. 18432. 24576. 32768. 16)

§. 32.

16) Wer das vorhergehende wohl verstanden, der wird nun zu dieser Stufentabelle, die gewiß zu unsern Zeiten was besonders ist, gar leicht folgende Anmerkungen über iede Stufe als wahr begreifen und vollkommen einsehen.

Was die erste Stufe anbelangt, so hätte vielleicht Herr **Euler** der Richtigkeit wegen besser gethan, wenn er die Verhältniß 1 : 1 nicht als die erste Stufe der Annehmlichkeit, sondern vielmehr als den Grund zu den Stufen angegeben, so wie die meisten Mathematikverständigen die Einheit nicht als eine Zahl, sondern als den Grund zu den Zahlen betrachten.

Die andere Stufe wäre also, wenn man es genau nehmen wollte, die erste. Denn ich kann nicht sagen, daß da eine Stufe sey, wo man noch keinen Schritt gethan.

Die dritte Stufe hält zwey Intervalle 1 : 3; 1 : 4 in sich, die gleich angenehm ins Gehöre fallen sollen. Die vierte vorhergehende Anmerkung aber beweiset deutlich genug, daß solches falsch sey; imgleichen daß man die geometri=

§. 32. Man hat verschiedene Arten, die gemeine ausmeßlich kleinste Zahl zu finden, wovon wir aber nur

Z 4 eine

---

schen Fortschreitungen nicht zu neuen Stufen machen könne, und also das Intervall 1 : 4 nicht zur dritten, sondern zur zweyten Stufe nach Herr Eulern gehöre.

Der vierten Stufe Intervalle 1 : 6; und 1 : 8 gehören also zur dritten und andern Stufe.

Der fünften Stufe erstes Intervall $1:5 = C:\bar{c}$ und $1:9 = C:\bar{\bar{d}}$ halten in der practischen Musik was widersprechendes in sich, wenn man sagt, diese Intervalle wären gleich angenehm. Denn $C:\bar{c}$ ist eine Consonanz, eine Terz, und $C:\bar{\bar{d}}$ ist eine Dissonanz, eine None. Wie kann denn eine Dissonanz, so angenehm, als eine Consonanz seyn? Man darf nicht sagen, Herr Euler rede nur von den Stufen der leichten Vernehmung, und nicht von den Stufen der Annehmlichkeit: Es könne aber gar wohl seyn, daß das Gehöre eine Dissonanz geschwinder vernehme, als eine Consonanz, wenn jener Vibrationen öfters zusammen treffen, als jener; ich antworte aber aus Herr Eulers Vorrede 71 S. als da er ausdrücklich gestehet, daß er die Stufen der Annehmlichkeit nach der Verhältniß der leichten Vernehmung abmesse. Seine Worte lauten also: „Wir nennen sie Stufen der Annehmlichkeit, weil man durch sie versteht, wie „viel Annehmlichkeit iede Consonanz in sich hat, oder wel„ches auf eins hinaus kommt, wie leicht iede vernommen „wird.“ Es ist also deutlich genug, daß der Maasstab sehr unrichtig seyn müsse, durch welchen man heraus bringt, daß schwarz und weiß ähnliche Dinge sind.

Die sechste Stufe fähret nun fort, in der Musik höchst ungereimte Dinge anzugeben, welches nicht hat anders seyn können. Denn aus ungereimten Grundsätzen fliessen freylich ungereimte Folgen. Es ist hier das erste Intervall $1:10 = C:\bar{\bar{c}}$ eine Consonanz, und also unangenehmer und schwerer zu vernehmen als $1:9 = C:\bar{\bar{d}}$ eine Dissonanz, weil

eine hier erklären wollen, die zu unserm Vorhaben die nützlichste ist. Man zergliedere alle vorgegebene Zah-

---

diese in der fünften Stufe schon ihren Platz erhalten. Sind das nicht musikalische Wunder!

Die siebente Stufe zieret das Intervall 1 : 7, welches in das musikalische Schlaraffenland gehöret. Das liebhlichste ist dabey, daß bey diesem schwarzen Geiste wieder ein weisser steht, nämlich das Intervall 1 : 20 = C : $\overline{\overline{\overline{c}}}$. Nun sticht es doch ab. Gleich darauf folgt wieder ein musikalisches Teufelchen, so also aussiehet, 1 : 27 = C : $\overline{\overline{\overline{fis}}}$. Herr Euler hat diese Dissonanz, die noch darzu durch die Temperatur noch nicht ins Geschicke gebracht worden, für ein Engelchen angesehen, sonsten hätte er sie nicht zu der Consonanz 1 : 20 setzen können. Es entsteht aber 1 : 27, wenn man 1 : 9 = c : $\overline{\overline{d}}$ und 1 : 3 = $\overline{\overline{d}}$: $\overline{\overline{\overline{fis}}}$ zusammen nimmt, im temperirten Clavier aber kommt die Verhältniß so zu stehen, daß C : $\overline{\overline{\overline{fis}}}$ = 1 : 22½.

Die achte Stufe gibt nebst den folgenden solche Intervalle an, die man nur in Utopien zu hören bekömmt, nämlich 1 : 14, 1 : 21, 1 : 42, 1 : 11, 1 : 22, 1 : 13. Lächerlich ist es hierbey, daß Herr Euler sich so gar sehr vergessen, daß er bis auf funfzehn Octaven fortgezählet, das ist, bis auf das vierzehnmal gestrichene c. Diese Stufentabelle ist übrigens ein Beweis, daß manche Mathematici, wenn sie sich über eine Wissenschaft machen, die sie nicht verstehen, auf sehr wunderliche Dinge verfallen, wenn sie meynen, solche mit Rechnungen bekräftigen zu können.

Wir haben gesehen, daß Herr Euler von der VII. Stufe an, bis zu Ende, eine grosse Anzahl Intervallen angegeben, die theils in der Musik nicht gebraucht werden können, theils unmöglich sind: Nun wollen wir auch sehen, wie viel er brauchbare, und die täglich in der Musik vorkommen, ausgelassen hat. Es fehlen folgende: 24 : 25 =

Zahlen in ihre einfachesten Factores, und bemerke, wo ieder dieser Factorum das größte Maaß hat; Alsdenn

Z 5 suche

C:cis, 12:25:C:cis, 6:25=C:$\overline{cis}$, 3:25=C:$\overline{\overline{cis}}$, $1\frac{1}{2}$:25=C:$\overline{\overline{\overline{cis}}}$, 8:9=C:D, 4:9=C:d, 2:9=C:$\overline{d}$, 1:9=C:$\overline{\overline{d}}$, 1:18=C:$\overline{\overline{\overline{d}}}$, 15:16=D:Dis, 15:32=D:dis, $7\frac{1}{2}$:32=Dis:$\overline{dis}$, $3\frac{3}{4}$:32=D:$\overline{\overline{dis}}$, $3\frac{3}{4}$:64=D:$\overline{\overline{\overline{dis}}}$, 9:10=D:E, 9:20=D:e, $4\frac{1}{2}$:20=D:$\overline{e}$, $4\frac{1}{2}$:40=D:$\overline{\overline{e}}$, $2\frac{1}{4}$:40=D:$\overline{\overline{\overline{c}}}$, 5:6=C:Dis, 5:12=C:dis, 5:24=C:$\overline{dis}$, $2\frac{1}{2}$:24=C:$\overline{\overline{dis}}$, $2\frac{1}{2}$:48=C:$\overline{\overline{\overline{dis}}}$, 4:5=C:E, 2:5=C:e, 3:4=C:F, 3:8=C:f, 3:16=C:$\overline{f}$, 3:32=C:$\overline{\overline{f}}$, 3:64=C:$\overline{\overline{\overline{f}}}$, 32:45=C:Fis, 16:45=C:fis, 8:45=C:$\overline{fis}$, 4:45=C:$\overline{\overline{fis}}$, 2:45=C:$\overline{\overline{\overline{fis}}}$, 2:3=C:G, 45:64=E:B, $22\frac{1}{2}$:64=E:b, $11\frac{1}{4}$:64=E:$\overline{b}$, $5\frac{5}{8}$:64=E:$\overline{\overline{b}}$, 5:8=E:e, 5:16=E:$\overline{c}$, 5:32=E:$\overline{\overline{c}}$, 5:64=E:$\overline{\overline{\overline{c}}}$, 3:5=C:A, 3:10=C:a, 3:20=C:$\overline{a}$, 3:40=C:$\overline{\overline{a}}$, $1\frac{1}{2}$:40=C:$\overline{\overline{\overline{a}}}$, 5:9=C:B, 5:18=C:b, 5:36=C:$\overline{b}$, 5:72=C:$\overline{\overline{b}}$, 8:15=C:H, 8:30=C:h, 4:30=2:30=C:$\overline{h}$, 1:30=C:$\overline{\overline{h}}$. Alle diese Intervalle sind keine Euleri-

suche man das Product aus den Potenzen der größten Maaße, welches der gegebenen Zahlen gemeine ausmeßlich

---

schen Intervalle, sondern solche, die wirklich in der Musik vorkommen, und alle Tage gebraucht werden, und in der Musik unentbehrlich sind. Warum hat sie denn also Herr Euler nicht mit in seine Stufentabelle gesetzet? Weil sie den neuerfundenen Platz machen mußten.

Herr Euler glaubt nun vielleicht selbst nicht mehr, wie ehedem in der Vorrede 70 S. des vorhergehenden Theils, daß seine Stufentabelle von so grosser Wichtigkeit sey. Endlich folget eine Stufentabelle, die zwar nicht so groß wie Herrn Eulers ist, aber alle in unserer Musik mögliche Intervalle in sich hält, nach ihrer natürlichen Ordnung, die so wohl die Vernunft, als die Ausübung bestätiget.

I.	1 : 2, 4, 8, 16, 32. Octaven.
II.	1 : 3, 6, 12, 24. 2 : 3. Quinten.
III.	1 : 5, 10, 20. 2 : 5, 4 : 5. grosse Terzen.
IV.	3 : 4, 8, 16, 32, 64. Quarten.
V.	5 : 6, 12, 24, 48, 96. kleine Terzen.
VI.	5 : 8, 16, 32, 64, 128. kleine Sexten.
VII.	3 : 5, 10, 20, 40, 80. grosse Sexten.
VIII.	32 : 45. 16 : 45. 8 : 45. 4 : 45. 2:45. grosse Quarten.
IX.	45 : 64, 128, 256, 512, 1024. falsche Quinten.
X.	5 : 9, 18, 36, 72, 144. kleine Septimen.
XI.	8 : 15, 30, 60, 120, 240. grosse Septimen.
XII.	8 : 9. 4 : 9. 2 : 9. 1 : 9. 1:18, 36. grosse ganze Tone.
XIII.	9 : 10, 20, 40, 80, 160. kleine ganze Tone.
XIV.	15 : 16, 32, 64, 128, 256, 512. grosse halbe Tone.
XV.	24 : 25, 12 : 25, 6 : 25, 3 : 25, 3 : 50, 3 : 100. kleine halbe Tone.

meßlich kleinste seyn wird. Wenn nämlich diese Zahlen gegeben worden, 72, 80, 100, 112, so sind solche in einfache Factores zergliedert $2^3 . 3^2$, $2^4 . 5$, $2^2 . 5^2$, $2^4 . 7$, und also die einfachen Factores 2, 3, 5, 7. Der erste davon, 2, hat das größte Maaß in der vierten Potenz; der andere, 3, hat das größte Maaß in der zweyten; wie der dritte 5, der vierte aber 7 ist in der ersten Potenz. Es ist also die gemeine ausmeßlich kleinste Zahl $2^4 . 3^2 . 5^2 . 7$ oder 25200, und gehört zur drey und zwanzigsten Stufe.

§. 33. Man kann also alle vorgegebene Zahlen vermittelst der vorgetragenen Regeln beurtheilen, ob ihre Verhältniß unter einander, und derselben Ordnung leicht oder schwer zu begreifen sey, und in welcher Stufe. Man kann auch mehr Fälle unter einander vergleichen, und urtheilen, welcher leichter vernommen werden kann. Die Zahlen aber, so die Verhältniß ausmachen, müssen rational seyn, wie auch in ganzen und kleinsten Zahlen ausgedruckt. Was das erste anlangt, so ist solches leicht zu begreifen, indem in Irrationalzahlen nicht dergleichen Ordnung stecket. In ganzen Zahlen aber muß alles deswegen ausgedruckt werden, weil die Erfindung der gemeinen ausmeßlich kleinsten sich nicht zu gebrochenen Zahlen schicket. Man kann aber nach den bekannten Regeln die gebrochenen Zahlen, wenn welche vorhanden sind, in ganze verwan-

Ich habe für dießmal mit Fleiß die vergrösserten und verminderten Intervalle weggelassen, theils weil solche auf dem Clavier mit andern hier angeführten Intervallen einerley sind, theils weil ausser solchem derselben wahre Verhältnisse und Gebrauch noch nicht deutlich genug bestimmet sind.

wandeln, da die Verhältniß der Zahlen unter einander doch bleibet. Ueberdieß müssen die Verhältnisse in kleinsten Zahlen ausgedruckt seyn, so daß keine Zahl übrig ist, als die Einheit, durch welche alle Zahlen können getheilt werden. Sind sie aber die kleinsten nicht, so müssen sie erst durch den gemeinen größten Theiler, den sie haben, getheilt werden.

§. 34. Auf diese Art werden auch die Stufen der Annehmlichkeit der nicht vielfachen Verhältnisse bestimmt werden, dergleichen wir im Anfange betrachtet. Es gehört derohalben die Verhältniß 2 : 3, weil die gemeine ausmeßlich kleinste 6 ist, zur vierten Stufe, und wird eben so leicht vernommen, als die Verhältniß 1 : 6, oder 1 : 8. Diese Regel kommt mit dem Anschauen der punctirten Figur überein, in welcher die Ordnung leicht begriffen wird. Man kann aber aus dergleichen Figuren sehen, wie schwer die Verhältnisse vernommen werden, so zu den höhern Stufen gehören. Es sey z. E. das Verhältniß 5 : 7 gegeben, so zur eilften Stufe gezählt wird, aus dessen Figur die Ordnung auf diese Art ausgedruckt schon schwer genug vernommen wird. Eben so verhält es sich mit den übrigen Stufen, so daß die Ordnung um so viel schwerer vernommen wird, ie grösser die Zahl ist, so die Stufe ausdrücket, wie aus dergleichen Figuren erhellet.

§. 35. Endlich erstreckt sich diese Regel, nach welcher man die Empfindung der Ordnungen beurtheilt, noch viel weiter, als auf die Töne, in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe. Denn sie kann auch bey den Tonen von verschiedener Dauer angewendet werden, wenn man die Tone durch Zahlen ausdrückt, die der Dauer proportional sind. Bey diesen aber darf man nicht so

hohe

hohe Stufen anbringen, wie in jenem Falle, da die Höhe und Tiefe der Tone betrachtet wird, weil in jenen die Schläge gar oft vorkommen, und also derselben Verhältniß leichter vernommen wird. Die Empfindung der Verhältniß von mehrern Tönen, die der Dauer nach verschieden sind, ist gleich einer Betrachtung einiger Linien, deren Verhältniß unter einander man aus dem blossen Anschauen begreifen muß. Uebrigens wird diese Abhandlung auch in allen andern Dingen, da Schönheit und Ordnung erfordert wird, grossen Nutzen haben, wenn nämlich diejenigen Dinge, so die Ordnung ausmachen, durch Grössen und Zahlen ausgedruckt werden können; wie in der Baukunst, da die Schönheit erfordert, daß alle Theile des Gebäudes sich dergestalt unter einander verhalten, daß es leicht in die Sinne fällt. 17)

17) Der eingebildete grosse Nutzen dieser Regel in allen Dingen da Schönheit und Ordnung erfordert wird, fällt nun augenscheinlich weg. Denn alle Verhältnisse, so in die Augen fallen, sind ungleich schwerer zu begreifen, als die, so in die Ohren fallen, und müssen dahero gar nicht weit von einander abstehen, sondern ie einfacher die Verhältnisse sind, ie deutlicher sind sie, und ie mehr belustigen sie das Gesicht. Die Verhältnisse von Herrn Eulers Stufentabelle werden also bey Dingen, die ins Gesichte fallen sollen, von der sechsten Stufe an von gar geringer Erheblichkeit seyn. Die meisten Intervalle sind so beschaffen, daß sie schon nicht mehr ins Gehöre fallen, will geschweigen ins Gesicht, es wäre denn, daß Herr Euler eine neue Art von Brillen darzu erfunden hätte, durch welche man sie betrachten könnte. In der Baukunst aber braucht man nur die einfachesten musikalischen Verhältnisse, und daß solche aus der Musik genommen sind, haben schon die Alten gewußt, Vitruv III. B. I. C. und

und die Neuern haben es gleichfalls eingesehen, wovon Sturms Mathes. iuuen. P. I. p. 1028. nachzusehen ist. Die vor andern schönen Verhältnisse in der Baukunst sind folgende: 2:1, die Octave, 3:1, die erste zusammengesetzte Quinte, 4:1, die zusammengesetzte Octave, 3:2, die Quinte, 5:1, die zweyte zusammengesetzte grosse Terz, und 4:3, die Quarte. In den Säulenordnungen werden noch folgende gebraucht, 6:1, die zweyte zusammengesetzte Quinte, 5:4, die grosse Terz, 6:5, die kleine Terz, 5:3, die grosse Sexte, 8:3, die zusammengesetzte Quarte, 10:3, die zusammengesetzte grosse Sexte, 8:5, die kleine Sexte, 12:5, die zusammengesetzte kleine Terz. Diese sind lauter theils vollkommene, theils unvollkommene, Consonanzen. Endlich sind auch noch zwo Dissonanzen eingeführt, 9:8, 10:9, der grosse und kleine ganze Ton. Aus dergleichen Verhältnissen sind die Höhen der Glieder in den Säulenordnungen zusammengesetzt, welche eine vortreffliche Harmonie unter einander haben, und dahero als schön ins Gesichte fallen. Wollte man aber die Verhältnisse der Glieder in den Säulenordnungen nach Herrn Eulers Lehre einrichten, so würde alles zu Grunde gehen, was der vortreffliche Goldmann mit vieler Mühe und grosser Einsicht in den Säulenordnungen verbessert hat. Es ist eine allen gelehrten Baumeistern bekannte Sache, daß die Verhältniß, 4:3, in der Baukunst stark gebraucht wird, weil solche noch deutlich in das Gesicht fällt. Man kann sich hiervon selbsten überzeugen, wenn man eine Linie aufreisset, solche in vier gleiche Theile theilet, und gleich darneben eine andere Linie ziehet, die drey Theile der ersten hat, da man denn nach dem Augenmaaße gleich siehet, daß sich die zwo Linien wie 3 zu 4 verhalten, wenn auch die Eintheilung nicht bemerket ist. Diese Verhältniß 4:3 gehört nach Herr Eulern in die fünfte Stufe, in welcher auch die Verhältnisse 1:9, 1:12, 1:16, stehen, und also nach Herr Eulern gleich leicht in die Sinne fallen. Nun reisse man doch eine Linie nach dem verjüngten Maaßstabe von 16, 12, oder 9 Zoll auf, und gleich darneben eine Linie von einem Zoll, und beurtheile, ob man auch die Verhältniß durch blosses Ansehen finden wird, wenn die

die Eintheilung nicht dabey gezeichnet ist? Die Erfahrung wird lehren, daß 4 : 3 ein viel leichteres Verhältniß ist, als 9 : 1, oder 12 : 1, oder 16 : 1, nach Herr Eulern aber muß eins so leicht seyn als das andere, wovon das Gegentheil alle Anfänger in der Baukunst gar wohl wissen. Eben so verhält es sich mit den meisten übrigen Verhältnissen Hrn. Eulers, die in der Baukunst so grossen Nutzen haben, als innwendig gemahlte Feuermauren. So wenig Nutzen aber die Eulerische Stufentabelle in der Baukunst schaffen kann, so grossen Vortheil hingegen hat die wahre Lehre der musikalischen Verhältnisse in den Säulenordnungen, wie zu seiner Zeit aus dem Buche, so ich in der Arbeit habe, und unter dem Titel: Goldmannus ex musica illustratus atque emendatus &c. herauskommen soll, mit mehrerm erhellen wird. Es sind aber nicht nur die Verhältnisse der Glieder in den Säulenordnungen in Ansehung ihrer Höhen unter einander musikalisch, sondern es sind auch die Verhältnisse der Höhen, in Ansehung ihrer Auslaufungen gegen andere, gleichfalls aus der Musik hergeholet. So sind z. E. diese Verhältnisse in den Rinken, Stäben und Pfuhlen, wie der Durchschnitt zum halben Durchschnitte, das ist, wie 2 zu 1, die Octave. Eben so ist es in den Kehlleisten und Hohlleisten; in den Kropfleisten und Wulstleisten aber wie 3 zu 2, die Quinte; in den Glockenleisten wie 5 zu 4, die grosse Terz; in den Rinnleisten wie 1 zu 1, der Einklang, u. s. f. Ich habe kurz vorher, als ich nach Pohlen berufen worden, die Tuscanische Säulenordnung in Leipzig noch in Noten gesetzt, in welcher Composition die Melodie mit den Höhen der Glieder in drey Absätze eingetheilt, die Geltung der Noten aber mit den Verhältnissen der Glieder zu ihren Auslaufungen übereinkommt, daß also eben die Verhältnisse in die Ohren eingespielt werden, die der Riß einer Tuscanischen Säule den Augen vorstellt. Ich habe aber mit einigen guten Freunden, denen ich diese Melodie vorgespielt, gefunden, daß die Melodie allzu süß, und nicht genug mit Dissonanzen gewürzt ist, woraus denn folgt, daß das Gehöre zusammengesetzte Verhältnisse weit deutlicher vernimmt, als das Gesicht, dem man nur die einfachesten und weniger zusam-

menge-

mengesetzte vorlegen darf, wenn solches belustiget werden soll. Man darf also nicht so geschwind, wie Herr Euler, von dem Schönen, so in die Ohren fällt, auf das Schöne, so in die Augen fällt, ohne Unterscheid schliessen, man denkt sonsten bey verblendeten Augen des Verstandes, man habe güldene Berge gefunden, und wenn es hernach andere beym Lichte besehen, so kommen Mäuse heraus.

V.

Ausführliche Nachricht von der Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland, vom Jahre 1738, ihrem Anfange, bis zu Ende des 1745 Jahres.

Daß die Gesellschaften der Wissenschaften, so sich verschiedene Wahrheiten zu erweitern, schon längst durch die Erfahrung bestätigte mit tüchtigen Gründen zu befestigen, und mehrere derselben zu erfinden sich angelegen seyn lassen, dem ganzen menschlichen Geschlechte vielen Nutzen schaffen, dem Lande, wo sie blühen, Ruhm erwerben, und den Mitgliedern wahrhafte, von der so ohne Verdienst allein von dem Willen grosser Herren abhänget, ganz unterschiedene Ehre machen, ist wohl eine Wahrheit, worüber sich kluge Leute niemals gestritten. Ihre nützlichen Tagebücher, ihre brauchbare Schriften, ihre glückliche Erfindungen, können hinlängliche Zeugen ihrer innerlichen Vortrefflichkeit seyn, weswegen es Ihnen auch nicht an äusserlicher Hochachtung bey Verständigen fehlet, als die sich iederzeit die lobliche Mühe gegeben, dergleichen Gesellschaften und derselben Mitglieder aufzumuntern, zu unterstützen und zu befördern.

Es

Es ist wohl dermalen unter den vernünftigen Geschöpfen keine Wissenschaft bekannt, welche zu verbessern sich nicht eine Gesellschaft angelegen seyn liesse. Wir selbsten haben in Deutschland viele und fast in allen Wissenschaften arbeitende Gesellschaften, nur allein hat es bis zu unsern Zeiten an einer musikalischen Gesellschaft gefehlt. In was für einem Zustande die Musik nur vor zwanzig Jahren gewesen, wissen diejenigen wohl, so in der musikalischen Litteratur erfahren, als denen nicht unbekannt seyn kann, daß die musikalischen Wissenschaften noch eine lange Ausbesserung vonnöthen haben, und daß noch unzählige Wahrheiten in der Musik versteckt liegen müssen. Es ist noch nicht lange, daß man wieder mit Ernst angefangen, in der Musik zu philosophiren, und die Mathematik auf selbige anzuwenden, und ob gleich solches schon vor langen Zeiten unsere Vorfahren in gewisser Maße gethan, so geschiehet doch eben dieses heut zu Tage mit viel mehrerm Fleiße, und wegen der vielen vorhandenen Hülfsmittel und höher getriebenen Wissenschaften mit glücklicherm Erfolge. Es ist ferner eine ausgemachte Sache, daß die Musik eine besondere edle Wissenschaft sey, die nicht nur allein Vergnügen und Ehre macht, wie sich diejenigen einbilden, so derselben innere Natur und Wirkung in Erregung und Stillung menschlicher Leidenschaften nicht kennen, sondern auch im gemeinen Wesen grossen Nutzen schaft, nichts zu gedenken von dem Vortheile, so der öffentliche Gottesdienst und Privatpersonen aus ihr ziehen. Da einige von den Mitgliedern dieses alles reiflich erwogen, haben sie sich aus einem edlen Eifer entschlossen, auf Lorenz Mizlers Vorschlag, die Gesellschaft der musikalischen

lischen Wissenschaften, von der wir hier reden, anzulegen. Ihro Hochgebohrnen der Herr Graf Giacomo de Lucchesini, haben solche mit Herrn Capellmeister Bümmler in Anspach und Lorenz Mizlern bewerkstelligen helfen, welchem letztern sie als Urhebern die völlige Einrichtung überlassen. Es hat sich diese Gesellschaft im Jahr nach Christi Geburt tausend sieben hundert und acht und dreyßig angefangen, und ihre Gesetze sind im vierten Theile des I. Bandes dieser Schrift am ersten zum Vorscheine gekommen. Nach der Zeit sind solche verbessert worden, die wir ihrem völligen Innhalte nach hier anführen müssen, und also lauten:

Gott allein die Ehre.

Gesetze der correspondirenden Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland.

Da die Musik nicht nur als ein edles und vortreffliches Geschöpfe den Menschen, die edelste Creatur auf der Welt, ungemein vergnüget, und überhaupt die musikalischen Wissenschaften die Erkänntniß des menschlichen Verstandes nicht wenig erweitern, sondern auch hauptsächlich, als das vornehmste, Gott der Allmächtige damit gelobet und gepreiset wird, nach desselben eigenen Verordnungen in der heiligen Schrift, imgleichen das Vergnügen grosser Herren nicht wenig befördert; Als haben sich verschiedene Männer, denen der Zustand der musikalischen Wissenschaften zu Herzen gegangen, mit einander verbunden, solche insgesamt, so viel als es nur immer möglich, zu verbessern und höher zu bringen, und zwar um so viel mehr, ie mehr die musikalischen Wissenschaften bishero weder in ein Systema gebracht, noch sonsten, so vorgetragen sind, daß man nicht noch sehr vieles verbessern, und viel gründliches hinzusetzen könnte. Weil aber keine Gesellschaft ohne Gesetze, die unverbrüchlich gehalten werden, bestehen kann, so haben sich die

die Mitglieder unter einander folgendergestalt verbunden.

I. Im Namen des dreyeinigen Gottes verbindet sich iedes Mitglied zu allen nachfolgenden Gesetzen, auch die musikalischen Wissenschaften, nach seinen Kräften und Umständen, bestmöglichst zur Ehre Gottes und zum Nutzen und Vergnügen des Nächsten befördern zu helfen.

II. Bey der Aufnahme der Mitglieder hat man so wohl auf den Caracter, als auf desselben Geschicklichkeit zu sehen, und soll man nicht leicht einen in die Societät aufnehmen, der nicht einen Gradum oder ein Amt hat, und so wohl auf die Tugend und guten Lebenswandel, als die Geschicklichkeit sehen. Eine ganz besondere Geschicklichkeit aber machet eine Ausnahme, wenn auch die Person gleich kein Amt oder keinen Gradum hat.

III. Blosse practische Musikverständige können deswegen in dieser Societät keinen Platz finden, weil sie nicht im Stande sind, etwas zur Aufnahme und Ausbesserung der Musik beyzutragen.

IV. Theoretische Musikgelehrte aber finden einen Platz bey uns, wenn sie gleich in der Ausübung nicht viel wissen, weil sie in den mathematischen Ausmessungen vielleicht was nützliches erfinden können. Die nützlichsten Mitglieder aber sind, welche in der Theorie und Praxi zugleich wohl bewandert. Die Mitglieder müssen also alle studirt und sonderlich in der Philosophie und Mathematik sich wohl umgesehen haben, es mag solches auf Akademien oder zu Hause geschehen seyn.

V. Weil die Mitglieder nicht an einem Orte beysammen seyn können, sondern vielmehr zur Aufnahme der Musik in Deutschland nützlich ist, daß sie an verschiedenen Orten zerstreuet sind, so sendet iedes Mitglied alle seine Gedanken und Untersuchungen in der Musik an den Secretarium der Societät ein, welcher alles in dem hierzu bestimmten Buche der Societät auf das genaueste zu registriren, und die eingelaufenen Schriften alle Ostern und Michael in einem Packet an die sämtlichen Mitglieder, um ihre

 unpar-

unpartheyische Gedanken darüber zu eröffnen, absendet, und nach der gemachten Eintheilung umlaufen lässet.

VI. Einem ieden Mitgliede stehet frey, ohne Unterscheid zu tadeln und zu bessern was es als falsch befindet, und bey ieder Schrift auf den Rand seine Gedanken hinzu schreiben, iedoch sind durchaus keine anzügliche Worte zu gebrauchen, es stehet aber auch einem ieden hinwiederum frey, sich zu vertheidigen, und seine Meynung mit Gründen zu bestärken, alles in Liebe und Freundschaft, und bloß die Wahrheit zu befördern.

VII. Von dem Tage an, da ein Mitglied das Packet der Societät erhalten, welches von iedem auf einem beygelegten Zettul fleißig aufgeschrieben wird, kann es solches vier Wochen lang bey sich zur Erwegung und Beurtheilung der Schriften behalten; worauf es an ein anderes Mitglied so gleich abgesendet wird, wovon das letzte es wieder an den Secretarium einsendet, welcher dafür zu sorgen hat, daß die Schriften alsdenn, so wie sie von den meisten für gut befunden worden, in die musikalische Bibliothek eingerücket, oder nach dem Gutbefinden der sämtlichen Mitglieder auf Kosten der Societät gedruckt werden, wovon der Gewinn zur Vermehrung der Casse gehöret. Behält aber ein Mitglied es länger als 4 Wochen bey sich, so liefert es für iede Woche, da das Packet länger als 4 Wochen liegen bleibet, zwölf Groschen zur Casse. Krankheiten und Reisen aber entschuldigen.

VIII. Ein iedes Mitglied ist verbunden, jährlich wenigstens eine Abhandlung ausser der Arbeit, worauf jährlich der Preis stehet, zu verfertigen, und mag zur Untersuchung in der Musik zum Gegenwurfe sich nehmen was es will, doch hat der Secretarius sich dahinn zu befleißigen, daß er die Abhandlungen in ihrer natürlichen Ordnung, und so, wie eine aus der andern folget, sammlet. Auch sollen die Mitglieder sich befleißigen, daß ihre Untersuchungen in der Ausübung nützlich sind, und die practische Musik immer höher bringen. Wer es unterlässet, liefert zur Casse 1 Rth. und entschuldiget nichts, als langwierige Krankheit.

IX. Zu Bestreitung nöthiger Unkosten und Vermehrung

einer

einer Bibliothek von musikalischen Büchern soll ein iedes Mitglied alle Ostern und Michael einen Reichsthaler und bey dem Eintritte zween Reichsthaler zur Casse liefern, welche der Secretar nebst der Rechnung führet, und den sämtlichen Mitgliedern alle Jahre solche ableget, auch für alles, was er von der Societät in Verwahrung hat, stehen muß; wegen der vielen Mühe aber, so er hat, von Unkosten frey ist. Das Postgeld, so das Packet verursachet, gehet aus der Casse, und derowegen ziehet iedes Mitglied solches von den jährlich zu erlegenden zween Thalern ab, welche die Mitglieder nach ihrer Bequemlichkeit zur Casse jährlich liefern können.

X. Die Casse und die anzulegende musikalische Bibliothek sollen allezeit in Leipzig stehen, es wäre denn, daß nach Beschaffenheit der Umstände die Societät ein anders verfügte, und soll iedes Mitglied die Bibliothek nicht nur mit Büchern von der Musik, sondern auch mit musikalischen Stücken von allen bekannten Componisten in allen Gattungen zu vermehren suchen, so viel ohne desselben Beschwerlichkeit geschehen kann, worüber der Secretarius ein richtiges Verzeichniß halten muß, und solches alle Jahre den samtlichen Mitgliedern vorlegen.

XI. Die Mitglieder sollen bey Verfertigung ihrer Schriften vor allem auf die Schreibart der deutschen Gesellschaft zu Leipzig, und die Lehrart und Grundsätze der Wolfischen Weltweisheit deswegen sehen, weil jene vor andern vernünftig, diese aber in der Musik vor andern nützlich sind.

XII. Um auch andere zur Beförderung und Erweiterung der musikalischen Wissenschaften aufzumuntern, theilet die Societät jährlich einen Preis aus, der in einer Medaille von Gold oder Silber bestehet, welchen derjenige erhält, der das aufgegebene am besten gemachet. Ein Jahr soll die Materie aus der Theorie, das folgende Jahr aus der Praxi hergenommen seyn, womit beständig also abgewechselt wird. Die Unkosten gehen deswegen aus der Casse, und sind die Mitglieder iederzeit nebst andern um den Preis mit zu arbeiten verbunden, welche bey ihrem guten Gewissen auch schuldig sind, in Gebung der Stimmen nicht die

geringste Partheylichkeit verspüren zu lassen. Wenn ein Mitglied es unterlässet, um den Preis zu arbeiten, so liefert es 16 gl. zur Casse, und entschuldiget gar nichts.

XIII. Wenn ein Mitglied den Preis zweymal in der Theorie, oder zweymal in der Praxi erhalten hat, so soll es solchen nicht zum drittenmal erhalten können, wenn es gleich die Aufgabe am besten gemacht, welches zwar zu seinem Ruhme angezeiget wird, den Preis aber soll der bekommen, welcher es am besten nach solchem gemachet. Ein Auswärtiger aber kann den Preis so oft erhalten, so oft er es am besten gemachet.

XIV. Die theoretischen und practischen Aufgaben soll der Präsident durch den Secretarium ausschreiben lassen, wenn aber jener nicht vorhanden, soll es dieser thun. Alles, was zur Erhaltung des Preises in der Theorie u. Praxi eingeschicket wird, das soll mit Anmerkungen von der Societät gedruckt werden, wenn es des Drucks werth ist.

XV. Einem ieden Mitgliede stehet frey, wenn es einen Zweifel in musikalischen Sachen hat, und die Gedanken der ganzen Societät darüber wissen will, solchen zum Vortrage an den Secretarium einzusenden, welcher es in dem Packet mit beyzulegen und so oft abzusenden hat, als 8 Schriften beysammen sind. Ein iedes Mitglied schreibet seinen Namen darzu, wenn es eine Anmerkung gemachet, damit man weiß, von wem es kommt. Die Anmerkungen sind kurz und gut abzufassen.

XVI. Die Anzahl der Mitglieder soll sich zu keiner Zeit nicht höher als auf 20 Personen erstrecken, und 4 Stellen sollen überdieß für die Ausländer verschiedener Nationen offen seyn, und 6 Ehrenstellen für gelehrte und ansehnliche deutsche Cavaliers, oder andere Personen, von höherer Distinction.

XVII. Auf den äusserlichen Rang wird bey den Mitgliedern, als Mitgliedern, gar nicht, sondern lediglich auf die Verdienste gesehen, und die Ordnung beybehalten, nach welcher sie in das Verzeichniß der sämtlichen Mitglieder, auf ihr Ansuchen von dem Secretario eingeschrieben werden, welche Briefe bey der Bibliothek beyzulegen sind.

XVIII.

XVIII. Wer eine Ehrenstelle in der Societät hat, der ist an gar nichts gebunden, wenn er aber doch alles, was die Societät schreibet, gleich lesen will, so soll ihm auf sein Verlangen, das Packet, wie einem wirklichen Mitgliede, zugesendet werden, er soll auch eine Stimme haben, soll aber dafür jährlich zur Casse 8 Rth. liefern.

XIX. Wenn die Stimmen gleich sind, so gibt der Präsident, welcher ordentlich zwo Stimmen hat, oder in Ermangelung dessen, der Secretarius den Ausschlag. Der Präsident ist von allem Beytrage, was einem Mitgliede zukommt, frey, und wenn er nicht selbsten will, auch zu keinem freywilligen Beytrage verbunden.

XX. Ein iedes Mitglied hat die Freyheit, sich der Bücher und musikalischen Stücke aus der Bibliothek der Societät nach seinem Gefallen zu bedienen, und solche gegen eingeschickten Schein auf seine Kosten bringen zu lassen. Wenn solches nicht auch ein anderes Mitglied eben haben will, so mag es alles, was ihm beliebt, wohl 16 bis 20 Wochen zu seinem Nutzen gebrauchen, ausserdem aber soll man solches nur ein viertel Jahr bey sich behalten, und wenn Schaden daran geschehen, solchen gut thun. Wer auf vorhergegangene Erinnerung nicht zur gesetzten Zeit das, was er aus der Bibliothek geborget, wieder postfrey einsendet, soll 6 gl. zur Casse liefern.

XXI. Bey sich ereignenden Trauer- oder Freudenfällen soll dem betreffenden Mitgliede zu Ehren von der Societät eine Ode oder Cantate gedruckt, oder in Kupfer gestochen, ausgefertiget werden, wenn es dem Secretar, der solches zu veranstalten hat, zu wissen gethan worden. Auch soll ein iedes Mitglied sein Bildniß, gut auf Leinwand gemalet, nach seiner Bequemlichkeit, zur Bibliothek einschicken, woselbst es zum Andenken wohl aufbehalten, und seinem Lebenslaufe, wenn solcher in den Schriften der Societät erzählet wird, in Kupfer gestochen vorgesetzet werden.

XXII. Ein iedes Mitglied wird erinnert, bey Verwechselung des Zeitlichen mit dem Ewigen, etwas, es sey so viel, oder wenig, als es wolle, freywillig in die Casse der Societät zu vermachen.

XXIII. Wenn grosse Liebhaber und vornehme Gönner der musikalischen Wissenschaften die Absichten der Societät durch ihre Freygebigkeit befördern helfen, soll sie solches nicht nur in ihren Schriften öffentlich rühmen, sondern auch ihre Dankbarkeit durch zu verfertigende musikalische Stücke auf dergleichen Personen bey vorfallender Gelegenheit bezeigen.

XXIV. Damit auch die Casse immer besser möge vermehret werden, so entschliesset sich die Gesellschaft, für die Liebhaber auf Verlangen alles nach derselben Gefallen zu componiren, welche sich deswegen an den Secretarium wenden können, der Bogen, es sey was es wolle, zu 3 Rth. gerechnet. Es soll solches ein Mitglied um das andere verfertigen, und zur Beurtheilung und Genehmhaltung der ganzen Societät übergeben, und ist solches nach den meisten Stimmen zu verbessern. Das Mitglied, so es gemachet, bekömmt für seine Arbeit vom Bogen 1 Rth. 8 gl. das übrige aber soll in die Casse kommen. Dem Verfasser wird auch zu iedem Bogen eine Woche Zeit gegeben. Bringt er aber mehr Zeit damit zu, so wird ihm für iede Woche, die er mehr zugebracht, als Bogen sind, 4 gl. abgezogen, und zur Casse geliefert. Wenn es fertig, soll es der Secretar an die sämtlichen Mitglieder absenden, welche es vom Tage des Empfanges nicht über 8 Tage bey sich behalten sollen, oder ausser dem für ieden Tag 2 gl. zur Casse liefern.

XXV. Wenn ein Mitglied von einem andern, der kein Mitglied ist, in Schriften angegriffen wird, so ist die ganze Societät verbunden, dessen Ehre bestmöglichst retten zu helfen, auch soll iedes Mitglied ins besondere bey aller Gelegenheit wider den Mißbrauch der Musik und derselben Stümper und Verächter, und diejenigen, so die Kirchenmusik abgeschafft wissen wollen, mit Worten und Schriften streiten, und sie eines bessern belehren, und sonderlich darauf dringen, daß die Majestät der alten Musik wieder hergestellet, und so eingerichtet werde, daß sie die Sitten bessert, und die Leidenschaften reiniget.

XXVI. Wer die nöthige Geschicklichkeit besitzet, und in die Societät treten will, der kann, nebst beygelegten Proben in

in der Theorie und Praxi an den Secretar schreiben, welcher deswegen die Stimmen der Mitglieder einholen soll. Die Societät aber behält sich die Freyheit bevor, Personen von bekannter Geschicklichkeit aus eigener Bewegung für ihre Mitglieder zu erklären, und dadurch aller Vortheile, so ein Mitglied hat, fähig zu machen.

XXVII. Ein iedes Mitglied wird sich von selbsten in seinem Leben und Wandel so aufzuführen wissen, daß es der Societät keine Geringschätzigkeit zuziehet. Die Mitglieder aber können in Ansehung der Religion von den dreyen Religionen seyn, welche im R. Reich geduldet werden.

XXVIII. Wenn ein Mitglied an den Gedanken eines andern Mitglieds was auszusetzen hat, so soll solches mit Liebe und Höflichkeit geschehen, und alle Verbitterung, heimlicher Haß und Neid aus aller Herzen verbannet seyn, auch keines das andere weder mit Worten, noch viel weniger in Schriften, öffentlich tadeln, oder sonsten eine Geringschätzigkeit gegen eines derselben verspüren lassen. Es ist vielmehr verbunden, die Herzen aller, so viel an ihm ist, in der vollkommensten Harmonie zu erhalten, auch einen ieden Collegen gegen dessen Verfolger und Lästerer zu vertheidigen, zu entschuldigen und alles zum Besten zu kehren, und dem betreffenden Mitgliede solches zu [illegible]ringen, damit dergleichen niederträchtige, und wider die göttlichen und weltlichen Gesetze sich versündigende Personen gehörig können bestraft werden.

XXIX. Ein iedes Mitglied ist schuldig, nicht nur für sich diese Gesetze auf das genaueste zu halten, sondern soll auch dahinn bedacht seyn, daß solche ein iedes anderes auf das vollkommenste halte, und hat die Freyheit, sich bey der Societät zu beschweren, wenn es siehet, daß eines derselben sich saumselig finden lässet, welches als ein Verdienst vom Secretar registriret werden soll.

XXX. Wenn ein Mitglied 65 Jahr alt ist, so ist es für verdient (pro emerito) zu halten, und von Arbeiten frey, und nur zu einem freywilligen Beytrage zur Casse verbunden, soll auch überdieß alsdenn zwo Stimmen haben, es mag solches schon lange in der Societät seyn, oder erst hin-

ein treten, und lieget solchem sonderlich ob, über die Gesetze eifrig zu halten.

XXXI. Wenn ein anderes Mitglied, so noch nicht verdient ist, so wohl im Arbeiten als Lieferung der gesetzten wenigen Gelder zur Casse ein ganzes Jahr saumselig ist, so soll solches vom Secretar deswegen bescheiden erinnert werden. Ist es 2 Jahre nachläßig, so soll er wieder bescheiden seine Schuldigkeit zu beobachten erinnert werden, und deswegen 1 Rth. besonders zur Casse zu liefern gehalten seyn. Hat dieses noch nicht gefruchtet, so soll es nach Verlauf des dritten Jahres zum dritten und letztenmale ernstlich erinnert werden, und deswegen 2 Rth. zur Casse zu liefern schuldig seyn. Wenn es alsdenn binnen 6 Monat seine Schuldigkeit nicht beobachtet, so soll dessen Name aus dem Buche der Societät, worinn die Namen der Mitglieder stehen, ausgestrichen, von der Societät ausgeschlossen, und wenn, wie und warum solches geschehen, von dem Secretar registrirt, und als eine Person eingezeichnet werden, die nicht ehrlich gehandelt, ihr Versprechen nicht gehalten, und eine ganze Societät beleidiget hat. Langwierige Krankheiten und Reisen in fremde Länder entschuldigen.

XXXII. Die Societät behält sich vor, diese Gesetze nach Beschaffenheit der Umstände zu vermehren und zu bessern.

Die sämtlichen Mitglieder der Gesellschaft

folgen in dieser Ordnung auf einander.

1. Graf *Giacomo de Lucchesini*, von Geburt ein Italiener, war Rittmeister in Diensten Sr. Kaiserl. Majestät Carls des VI. unter dem Sehrischen Cürassierregiment, blieb aber in der unglücklichen Schlacht bey Krotzka in Ungarn wider den Türken im Jahr 1739. Er war ein geschickter Componist, der verschiedene Cantaten, Concerten und Einstimmige für hohe Personen gesetzt. Er war auch in Wissenschaften bewandert, und im Umgange sehr leutselig. Lorenz Mizler hatte das Glück, dessen vertrauter Freund zu seyn, für welchen er auch verschiedenes auf die Querflöte gesetzt, wovon der letztere ein

ein Concert auf die Querflöte in Leipzig, in Kupfer gestochen, herausgegeben.

2. **Lorenz Mizler** A. M. ist dermalen bey dem pohlnischen Kronstaatsminister Grafen Malachowski Hofmathematicus, und der Gesellschaft beständiger Secretär.

3. **Georg Heinrich Bümler**, Hochfürstl. Brandenburg. Onolzbachischer Capellmeister in Anspach. Starb den 26 August 1745, nachdem er sein Leben auf 75 Jahre und 10 Monate gebracht.

4. **Christoph Gottlieb Schröter** Componist und Organist an der Hauptkirche zu Nordhausen. Trat in die Gesellschaft im Jahre 1739.

5. **Heinrich Bockemeyer**, Cantor zu Wolfenbüttel. Trat in die Gesellschaft 1739.

6. **Georg Philip Telemann**, Capellmeister und Musikdirector in Hamburg. Trat in die Gesellschaft 1739.

7. **Gottfried Heinrich Stölzel**, Capellmeister in Gotha. Trat in die Gesellschaft 1739.

8. **George Friedrich Lingke**, Königl. Pohlnischer und Churfürstl. Sächsischer Bergrath. Trat in die Gesellschaft zu Ende des 1742 Jahres.

9. *P. Meinradus* **Spieß**, Prior des Reichsgotteshauses zu Yrrsee. Trat in die Gesellschaft im Jahre 1743.

10. **Georg Venzky**. Rector der Schule zu Prenzlau, im Brandenburgischen. Trat in die Gesellschaft im Jahre 1743.

11. **Georg Friedrich Händel** Sr. Königl. Majestät von Großbritannien Capellmeister. Ist von den sämtlichen Mitgliedern aus eigener Bewegung erwählet, und solchem die erste Ehrenstelle eingeräumet worden im Jahre 1745.

12. *P. Vdalricus Weiss*, Prof. im Benedictinerkloster des Reichsgotteshauses zu Yrrsee.

Es ist im Werke, daß nächstens diese Gesellschaft wieder mit drey ansehnlichen Mitgliedern soll vermehret werden, die zu seiner Zeit in der Fortsetzung der Nachrichten von der musikal. Gesellschaft werden angemerket werden.

Nun

Nun wollen wir von den Bemühungen dieser Gesellschaft einige Nachricht ertheilen. In dem ersten Packet der Gesellschaft im Jahre 1741. hat der Secretär derselben von den sämtlichen Mitgliedern Vollmacht erhalten, um bey Ihro Königl. Majest. von Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen um die Genehmhaltung dieser Gesellschaft unterthänigst anzuhalten, welches auch durch Einsendung einer Bittschrift nebst beygelegter vorgedachter Vollmacht und den Gesetzen der Gesellschaft an das hochlöbl. Oberconsistorium in Dresden bewerkstelliget worden, allwo man das Vorhaben der Gesellschaft auf gnädigsten Befehl registriret. In eben diesem Packet sind die sämtlichen Schriften wegen der von der Gesellschaft ausgeschriebenen Frage: warum zwo unmittelbar auf einander folgende Octaven und Quinten nicht wohl ins Gehöre fallen? untersuchet worden. Sowohl die Schriften selbsten, so an die Societät eingesendet worden, als auch die Anmerkungen darüber von verschiedenen Mitgliedern, sind auf Verordnung der Gesellschaft in die musikalische Bibliothek eingerücket worden, und im vierten Theile des andern Bandes enthalten. Ob gleich die Sache nach dem Urtheile der Gesellschaft noch nicht völlig erörtert worden, so geben doch diese Schriften mit den Anmerkungen der Mitglieder vieles Licht in dieser Sache, und zu weiterm Nachdenken Anlaß. Die Gesellschaft sahe sich dahero genöthiget, die güldene Medaille, so sie demjenigen ausgesetzet, der die Sache auflösen würde, den Musikgelehrten noch einmal anzubieten, welches in den Leipziger gelehrten Zeitungen N. XL. des 1744 Jahrs bekannt gemachet worden. Es sind deswegen abermal einige Abhandlungen eingelaufen, und wird sich nun in kurzem zeigen, wem die Gesellschaft den Preis zuerkennen wird. Die Schriften, so zum zweytenmale dieser Sache halber eingelaufen, werden vermuthlich gleichfalls mit den Anmerkungen der Societät dem Drucke überlassen werden.

Nach der Zeit hat Herr **Telemann** eine neue Abmessung der Intervallen der Societät vorgeleget, und im zweyten Packet, im 1743 Jahre, die Gedanken der Mitglieder darüber eingeholet, welche damals die Absicht und den Nutzen

derselben nicht sogleich eingesehen. Einige haben sie für sinnreich gehalten, andere haben Einwürfe dagegen gemacht. Unser berühmter Herr Telemann hat alle Intervallen nach seiner neuen Eintheilung auf drey Kupfertafeln stechen lassen, und von einem ieden Intervalle zählt er vier Gattungen, z. E. die kleineste Terz, die kleine, die grosse, und die gröẞte Terz, die kleineste, kleine, grosse und gröẞte Quarte, u. s. f. Da ein neuer Vortrag eines berühmten Telemanns allerdings alle Aufmerksamkeit verdienet, so hat sich die Societät weitere Erklärung seines neuen Systems ausgebeten, welche auch im dritten Packet im Jahr 1744 erfolget. Dessen ohngeachtet aber sind noch einige Schwierigkeiten übrig geblieben, und Herr Schröter in Nordhausen hat einen ordentlichen Aufsatz deswegen eingesendet, worinn er die Schwierigkeiten aus einander setzet. Weil Herr Telemanns neues System, zumal mit den Einwürfen einiger Mitglieder allerdings der Musikgelehrten Aufmerksamkeit verdienet, so ist von der Gesellschaft beschlossen worden, solches in der ersten Sammlung ihrer eigenen Schriften, Abhandlungen, Beurtheilungen und Auszüge, die im 4ten Theile dieses dritten Bandes vorkommen wird, durch den Druck der Welt vor Augen zu legen, um Anlaẞ zu geben, daẞ es zu mehrerer Vollkommenheit gebracht werden möge.

In eben diesem 1743 Jahre ist ein Jahrgang, so die sämtliche Gesellschaft componiren und in Kupfer gestochen herausgeben wird, in Vorschlag gebracht und genehm gehalten worden. Die Verse werden alle neu darzu verfertiget, die Mitglieder aber, so selbsten Componisten sind, setzen die Musik darzu. Jedes Mitglied urtheilet über das verfertigte Stück eines andern, und eröffnet deswegen seine Gedanken, welche Erinnerungen der Verfasser des Stückes in seinen Nutzen verwendet, und das verfertigte Stück selbsten darnach ausbessert, wo es ihm nöthig zu seyn scheinet. Da man also bey diesem Jahrgange sehr viel Fleiẞ angewendet, so ist gar kein Zweifel, daẞ die Societät dadurch sich nicht wenig um die protestantische Kirche verdient machen wird. So bald es so weit ist, daẞ man mit der Herausgabe den Anfang machen und beständig damit fortfahren

ren kann, wird die Unterzeichnung und derselben Bedingungen bekannt gemacht werden. Es wird alles in Kupfer gestochen, nicht nur die Partitur, sondern auch die ausgesetzten Stimmen, und dabey ein solcher Preis bestimmt werden, daß sie auch der elendeste Notenschreiber nicht davor abschreiben kann, um den Schaden zu verwehren, welchen müßige Leute öfters zu verursachen pflegen, daß sie dergleichen kostbare Musikalien vielmal abschreiben, und um einen viel geringern Preis verkaufen, als das Original nicht verkauft werden kann. Da aber die Absicht der Gesellschaft ist, nur der Kirche, und also Gott zu dienen, keinesweges aber zu gewinnen, so wird man nur die Unkosten für den Stich und das Kupfer, keinesweges aber die Arbeit der Mitglieder rechnen, und also den künftigen Jahrgang um einen höchstbilligen Preis verkaufen können.

Im 1744 Jahre hat der Herr Bergrath **Lingke** der Societät eine Intervallentabelle vorgeleget, die von allen Mitgliedern einhellig gebilliget und bewundert worden. Es sind eigentlich zwo Tabellen. Die erste ist über den Zusammenhang der Stammleiter und ihrer darauf vorkommenden Intervallen einer harten Tonart, mit den Leitern und ihren Intervallen der anverwandten Tonarten, in dem Exempel C dur vorgestellt. Die zwote Tabelle leistet eben dieses in der weichen Tonart. Es ist gleichfalls beschlossen worden, diese merkwürdige Intervallentabelle nebst der ausführlichen Erläuterung darüber, zum Nutzen der Musikgelehrten und Lernenden, in der ersten Sammlung der eigenen Schriften, so die Gesellschaft bald herausgeben wird, bekannt zu machen.

In eben diesem Jahre ist auch von der Gesellschaft einhellig beschlossen worden, eine Medaille in Gold, Silber und Kupfer prägen zu lassen, welche die Stiftung der Gesellschaft vorstellet. Auf der ersten Seite dieser Medaille ist ein Zirkel, der durch die drey Winkel eines gleichseitigen Dreyecks geht, und die Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. in sich hält, und worum Bienen fliegen, zu sehen, eben wie im Siegel der Gesellschaft. Ueber dem Zirkel wird das Anbrechen des Tages vorgestellet, unter dem Bilde eines nackenden

Kindes,

Kindes, so gegen Morgen zu hoch flieget, auf dem Kopfe einen klarleuchtenden Stern und in der rechten Hand eine umgekehrte Fackel hat, neben welcher eine Schwalbe flieget, mit der Umschrift: SOCIET. SCIENTIAR. MVSIC. IN GERM. INSTAVR. Die andere Seite hält eine Schrift in sich, die sich auf die Stiftung der Gesellschaft beziehet. Diese Medaille wird nächster Tage fertig und zu seiner Zeit in dieser Schrift abgebildet zu sehen seyn.

Im vierten Packet, im 1745 Jahre, hat Herr Rector **Venzky** der Gesellschaft zween mit Fleiß verfertigte Auszüge aus dem **Rollin** und **Irhov**, imgleichen seine Gedanken von den Noten der alten Hebraer, zur Untersuchung zugesendet, welche gleichfalls in der ersten Sammlung von den Schriften der Societät das Tageslicht erblicken werden, allwo man noch zwo Schriften, die merkwürdig sind, sich versprechen kann. Die eine ist von Herr **Schrötern** in Nordhausen, und hat den Titel: Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz. Die andere ist von **Lorenz Mizlern**, welche nächstens die sämtlichen Mitglieder beurtheilen werden.

Was die Bücher, Gelder, und übrigen Dinge der Societät betrift, die niemand als nur die Mitglieder selbsten angehen, scheinet es weder nöthig noch dienlich zu seyn, öffentlich davon zu reden.

Ins künftige werden die Nachrichten von dieser ansehnlichen Gesellschaft alle drey Jahre fortgesetzet werden, und da man bishero in dieser Societät nun glücklich alles auf festen und dauerhaften Grund gesetzet, so wird auch von den Bemühungen derselben mit der Zeit ein mehrers zu erzählen seyn, und die Liebhaber der Musik können sich mit der Zeit häufigere Früchte zum Wachsthume der Musik ganz gewiß von dieser Gesellschaft versprechen. Uebrigens ist noch zu bemerken, daß der Vorsatz dieser Societät bey vielen Gelehrten und hohen Gönnern besondern Beyfall gefunden, wovon unter andern die Worte in einem Briefe eines hohen grossen Gönners der Gelehrten an Lorenz Mizlern merkwürdig sind, in welchen es unter andern heisset: „Ich habe mich gewundert, daß unter Musicis eine Societät

„zu

„zu Stande gebracht worden, da man sonsten geglaubt, daß „unter Virtuosen die wenigste Harmonie angetroffen wer„de. Messieurs! euer wahrhaftig edler Trieb, der auf die „Verbesserung und den Wachsthum der Musik abzielet, ist „bey mir von grossem Werth, und ich glaube gar gerne, daß „ihr von einigen Virtuosen deswegen beneidet werdet. „Wenn grosse Herren Societäten stiften, und derselben Mit„glieder mit guten Besoldungen versehen, die weiter nichts „zu thun haben, als das, worzu sie bestellt worden, so ist es „zwar rühmlich, eines solchen Fürsten Befehle auszurich„ten: Da ihr aber selbsten aus eigener Bewegung und „herrlicher Tugend dieses gethan, und eure Arbeit dem „menschlichen Geschlechte zum Nutzen wiedmet, ohne sogleich „körperlich belohnt zu werden, so habt ihr allerdings was „gethan, so sonsten nur erleuchtete grosse Herren zu thun „pflegen. Die Nachwelt wird euch grossen Dank wissen, „und ihr habt es auch verdient, daß eure Namen bey sol„cher unsterblich sind."

VI.

Der musikalische Patriot,

vom vier und zwanzigsten bis zum neun und zwanzigsten Stücke.

Der Herr Verfasser hat seinen Beweis, daß ein Componist die Seelenlehre nicht entbehren könne, durch vorgestellte Proben von denen Gemüthsbewegungen so weit hinausgeführt, daß offenbar ist, ein solcher Musikus müsse eben so wohl, wie ein Redner und Poete, die Seele des Menschen kennen. Sein Schluß ist demnach, daß ein Melodieverfasser bey seiner Wissenschaft auch der metaphysischen Wissenschaft nicht entbehren kann. Der Einwurf: weil die Musik nur fürs blosse Gehör, so braucht ein Musikus kein Philosoph zu seyn, ist nicht viel besser als der Schluß: weil das Holz bloß für die Wärme, so braucht man kein Baumeister zu seyn. Derr Herr Verfasser beweiset,

weiset, daß die Musik nicht bloß für das Gehör, sondern auch die Kräfte der Seele sey, und braucht dabey mehr Worte, als wirklich nöthig gewesen sind. Denn wer hat denn iemals geleugnet, daß die Musik lustig und traurig mache? Wenn nun dieses ist, so fragt sichs: ob das Ohr lustig oder traurig gewesen, oder die Seele? Man sagt viel besser, daß die Musik gar nicht für das Gehör, sondern lediglich für die Seele sey, welches kurz und bündig also erwiesen wird. Da die Begriffe, so unsere Seele von körperlichen Dingen hat, nichts anders sind, als Vorstellungen derjenigen Bewegungen, so die Körper in unsern Sinnen machen, so erhellet daraus, daß die Seele im wahren Verstande empfindet, nicht unsere Sinnen, als welche weiter nichts thun, als daß sie die Bewegungen der Körper, so auf sie wirken, annehmen, und nach eben der Verhältniß durch die Nerven zum Gehirne, dem Sitze der Seele, fortpflanzen. Da also das Gehör lediglich für die Seele von dem weisen Schöpfer gemacht ist, so ist auch die Musik, so durch das Gehör nur eingespielet wird, lediglich für die Seele. Den andern Einwurf, den der Patriot im 24sten Stücke erläutert, nämlich, man könne die Seele kennen lernen ohne die Metaphysik, fällt nun von selbsten weg, und ist sehr leicht zu beantworten. Nun beweiset der Herr Verfasser ferner, daß ein Melodieverfasser auch die Sittenlehre verstehen müsse, welches ein ieder gar leicht begreifen wird, der bedenkt, daß durch die Musik die Leidenschaften zum Guten gelenket werden sollen. Da nun ein Componist die Tugend durch seine Kunst angenehm und beliebt machen soll, so ist es freylich sehr zuträglich, wenn der Componist selbsten solches durch ein ordentliches und tugendhaftes Leben bekräftiget, nach dem 26sten Stücke des Patrioten, in welchem er auch gar recht behauptet, daß ein Melodieverfasser auch die Naturlehre innen haben müsse. Der Patriot führet die hieher gehörigen Schriften an, aus welchen sich ein gelehrter Musikus gar sehr erbauen kann, dergleichen sind D. Albrechts von der Wirkung der Musik in den menschlichen Körper, Herr Prof. Hambergers Sätze, so den Ton und die Musik betreffen, und in seiner Physik enthalten sind, *Barthol. Enstechius*

stachius du Verney, Schellhammer, *Fabric. ab Aquapendente*, *Valsalva*, der Abt Schmidt. D. Cassebohms vier Abhandlungen vom Gehöre, *Iul. Casserius*, *Ruyschius*, Boerhave in seinen Anfangsgründen der Arzneywissenschaft, und D. Heister in seiner Anatomie. Von diesem allem werde in dieser Schrift gehörige Nachricht nächstens beybringen.

Im 27sten Stücke kommt der Herr Verfasser auf den Schall, den Klang und den Ton. Es wird verschiedenes gutes vom Schalle und dem Klange angemerket, weil aber das meiste im vorigen Theile, da ich Herr Eulers Gedanken vom Tone übersetzet, schon ausführlich vorgekommen, so halte ich mich billig damit keinesweges auf. Im 28sten Stücke werden zween Briefe eingeschaltet, in welchem letztern der vortreffliche Herr Capellmeister Graun vertheidiget wird. Es scheinet mir aber, aufrichtig zu reden, dergleichen Vertheidigung ganz unnöthig zu seyn, indem sich ein unvergleichlicher Graun über dergleichen nichtssagende Splitterrichter durch seine wahren Verdienste um die Setzkunst schon lange erhoben hat.

Im 29sten Stücke bringt der Patriot über die Gattungen der Klänge, und wie die Zimmer und die Luft zur Musik dienlich, nützliche Anmerkungen bey. In der Folge soll der musikalische Ton vorkommen. Ich habe aber weiter von dieser Schrift nichts können zu Gesichte bekommen, und wäre Schade, wenn diese zur Aufnahme der Musik allerdings dienliche Schrift vor der Zeit wäre liegen geblieben.

VII.

Musikalische Neuigkeiten.

Nachricht, wie vor einiger Zeit die Hochfürstl. Bischöfliche Würzburgische Hofcapelle gestanden.

Herr Joseph Anton Komareck aus Böhmen, Virtuos auf dem Violoncell, und Director der Hofmusik.

Frau Theresia Plattin, Discantistinn, aus Venedig, des Herrn Johann Platti Ehfrau.

Jfr. Barbara Bongardin, Altistinn, aus Oesterreich.
= = Johanna Wolfi, Altistinn, aus Würzburg.
= = Johanna Voglin, Discantistinn, aus Franken.
Herr Franciscus Georg Waßmuth, aus Klingenberg, Hofcomponist und Hoforganist.
Herr Johann Kelzer, aus Wien, Virtuos auf der Violin.
Herr Georg Bisetzki, aus Böhmen, Virtuos auf der Violin.
Herr Johann Platti, aus Venedig, Virtuos auf der Violin und Hoboe.
Herr Anton Geleitsmann, Teorbist und Lautenist, zugleich Hofpoete.
Herr Johann Caupek, Virtuos auf dem Fagott, aus Böhmen.
Herr = = Pfister, Fagotist.
Herr = = Fegelein, Violoncellist.
Herr Johann Geiger, aus Klingenberg, Violinist.
Herr = = Sebald, Violinist.
Herr Joseph Schweller, Hoboist, aus Sachsen.
Herr = = Degen, Violinist.
Herr = = Wolf, Violinist.
Herr Joh. Tilscher, aus Schlesien, bey der andern Violin.
Herr Johann Balzizky, aus Böhmen, Waldhornist.
Herr Georg Lautensack, aus Franken, Tenorist.
Herr Georg Ley, aus Franken, Baßist.
Herr = = Durig, Baßist, spielt zugleich die Bratsche.
Herr Caspar Tritt, Hoboist und Flautraversist.
Herr Franciscus Lotharius Dell, aus Franken, Waldhornist, spielt zugleich die andere Violin.
Herr Georg Költz, Fagotist, aus Sachsen.
Herr Caspar Sander, aus Franken, Waldhornist.
Herr Jacob Stiger, aus der Unterpfalz, Waldhornist.
Herr Jacob Brack, aus Engelland, und
Herr Peter Cron, beyde englische Waldhornisten.
Herr Anton Erdmann, aus Schlesien, Violoncellist und Lautenist.
Herr Ludwig Placho, aus Oesterreich, Tenorist und Violinist.

Herr Johann Georg Stadler, aus Böhmen, Violinist.
Herr Christoph Bauer, aus Franken, Violinist.
Herr Joseph Boxleutner, von Rottenfeld, Altist und Waldhornist.
Herr : : Boxleutner, von Rottenfeld, Discantist und Waldhornist.
Ferner acht Trompeter und zwey Pauker, zusammen sechs und vierzig Personen.

Der vor einigen Jahren verstorbene Herr Capellmeister war Johann Wolfgang Händler, aus Nürnberg, welcher die Musik daselbst bey Pachhelbeln erlernet. Gegen das 1712 Jahr kam er nach Würzburg, allwo er in der dasigen Hofcapelle erstlich als Hofbaßist, bald hernach als Hoforganist angenommen wurde. Als der damalige Capellmeister, Fortunati Chelleri, nach Hessencassel gieng, erhielt er wegen seiner besondern Fertigkeit und Annehmlichkeit im Componiren die Capellmeisterstelle, welche er auch mit vielem Ruhme verwaltet, so daß Ihro unlängst verstorbene Hochfürstliche Gnaden öfters Dero Vergnügen über seine Arbeit bezeuget, welches ihm aber den Neid der dasigen welschen Virtuosen dergestalt über den Hals gezogen, daß sie nach ihrer angebohrnen Art, aus hämischer Mißgunst, ihm bey Aufführung seiner Opern allerhand Verwirrungen verursachten, worüber er manchen Zorn einfressen mußte, der ihm endlich in den besten Jahren das Leben kostete. Seit der Zeit stehet die Capelle ohne Capellmeister, und wird mehrentheils von Herrn Waßmuth regieret.

Nachricht von der Hofcapelle Sr. Hochfürstl. Durchl. des Marggrafens zu Anspach, in Franken.

Herr Johann Meyer, Capellmeister und Cammermusikus, auch Stadtorganist.
Herr Johann Friedrich Hummel, Cammer= und Hofmusikus, ein wackerer Virtuos auf der Hoboe.

Herr

Herr = = Rießler, Cammermusikus, ein wackerer Virtuos auf dem Fagott.
Herr = = Wieder, Hoboist.
Herr = = Weichart, Hofrathsregistrator und Cammermusikus. Singt einen guten Alt.
Herr Johann Friedrich Höfflein, Tenorist und Cammercanzlist.
Herr = = Arzt, Cammermusikus.
Herr = = Hummel, Cammermusikus.
Herr Johann Leonhard Adam Krezer, Hoboist.
Herr Johann Leonhard Faßen, Fagotist.

Hierzu kommen acht Trompeter und ein Pauker, zusammen neunzehn Personen. Sonsten rechnet man auch den Hofcantor, den Capellknaben und zween Orgelmacher mit zur Hofcapelle, die aber bey der Hofmusik eigentlich nichts zu thun haben.

Dresden.

Seine Königl. Majestät in Preußen waren nach gehaltener Schlacht bey Kesselsdorf nur in Dresden eingezogen, als Sie durch einen Generaladjutanten dem Herrn Capellmeister Hasse anbefehlen lassen, zu veranstalten, daß folgenden Abend seine, etliche Monate zuvor, und zwar auf den 7ten October, als den hohen Geburtstag Sr. Majestät des Königs in Pohlen, neuverfertigte Oper, Namens **Arminio**, auf dem königlichen Schauplatze, völlig und mit allen Verzierungen, Ballets, und was überhaupt darzu gehörig, öffentlich könnte aufgeführet werden, welches auch zu gesetzter Zeit, als den 19ten December vorigen Jahres, geschehen. Die Oper wurde nur einmal gespielet, und Ihro Majestät, der König von Preußen, bezeigten einen allergnädigsten Gefallen, so wohl über die Composition, als die Aufführung überhaupt, insonderheit über die Frau Faustine. Sie bemerkten unter andern die Gleichheit des Orchester, und man kann wohl sagen, daß ohngeachtet der damaligen allgemeinen Bestürzung und Verwirrung in Köpfen, doch alles aufs beste ohne den geringsten Fehler vorbeygegangen.

gen. So lange höchstgedachte Majestät sich in Dresden befunden, nämlich vom 18ten bis zu dem 27ten December, so haben Sie gleich von dem ersten Abend an bis zu dem letzten, alle Abende Cammermusik allergnädigst anbefehlen lassen, auch die Personen, so dabey singen sollen, Selbsten benennet, worunter iedesmal die Frau Faustine und Herr Bindi, wegen seiner schönen Stimme, die übrigen aber theils weniger, theils gar nicht gerufen worden. Das Accompagnement bestunde nur in vier Violinen. Das allermerkwürdigste dabey war, daß Jhro Majestät bey gedachter Cammermusik iedesmal Selbsten, mit einem, zwey und meistentheils drey Solis auf der Querflöte, so Sie Selbsten componiret, auch mit einem Original davon Herrn Hassen, der die Gnade gehabt, Jhro Majestät auf dem Clavicimbel zu accompagniren, mitgespielet haben, zu der ganzen Capelle allergrößten Verwunderung, wegen der grossen Einsicht, so Höchstdieselben in die Musik, und sonderlich im Adagio zu spielen besitzen. Wegen der Abspielung konnte man sich, in Ansehung der damaligen Umstände, da Jhro Majestät den Kopf mit so vielen Kriegs- und Friedensdingen angefüllt gehabt, nicht genugsam über die Ruhe des Gemüths unter dem Spielen bey der Musik, und über die gute Ordnung im Vortrage verwundern. Ein berlinischer Musikus, der unter des Königs Gefolge mit war, versicherte, daß Jhro Majestät zwey bis drey hundert Solos, auf die Querflöte, so Sie alle selbsten gesetzt, mit sich führten, damit Sie beständig Abwechselung hätten. Den 25 Dec. als am heil. Christtage, liessen der König, nach der gewöhnlichen Cammermusik, durch den Herrn Baron von Knobelsdorf, der zugleich die Direction über die Musik und alle königliche Gebäude hat, dem Herrn Capellmeister Hassen einen kostbaren Ring, und der Musik tausend Thaler zum Geschenke überreichen. Den 26sten Dec. war die letzte Musik, und dabey mußten sich auch verschiedene Jnstrumentisten allein hören lassen. Den 27sten früh morgens gegen 6 Uhr war der Aufbruch Jhro Majestät, mithinn hörten auch die Musiken auf. Wer siehet nicht, daß Jhro Majestät groß im Kriege, groß im Frieden,

den, groß im Regieren, groß in Wissenschaften und auch groß in der Musik sind. Es lebe Friedrich der Grosse!

Prenzlau.

Allhier ist unter dem Herrn Rector Venzky nachstehende kleine, aber viel in sich haltende Schulrede von Herrn Ernst Friedrich Fourmann 1745 gehalten worden, die verdient, daß man sie nicht nur mit Fleiß lieset, sondern auch den Vortrag mit Ernste in der Ausübung anwendet.

Die Vorurtheile wider die Tonkunst.

Es ist heute vor Dero Ohren, gnädige und hochgeschätzte Versammlung, von mancherley Vorurtheilen gehandelt worden. Wider die Tonkunst oder Musik herrschen noch verschiedene vorgefaßte Meynungen. Ich bin ein Liebhaber und Verehrer der Tonkunst. Ich bin dannenhero entschlossen, die vornehmsten Vorurtheile wider die Musik anzuzeigen, und mit wenigem zu verweisen. Mein Unternehmen wird Ihnen hoffentlich nicht zuwider seyn. Indessen bitte ich mir doch ein geneigtes Gehör ehrerbietigst aus.

Die Musik ist eine Kunst, durch übereinstimmende Töne die Leidenschaften der Menschen sanft zu erregen. Dieses kann durch Stimmen und durch Instrumente geschehen. Daher theilet sie sich, wie bekannt, in die Vocal- und Instrumentalmusik. Ich habe heute mein Augenmerk auf beyde Gattungen gerichtet. Das erste Vorurtheil, das ich anmerken muß, ist dieses, wenn man meynet, es stünde dem Adel oder den Standespersonen gar nicht an, die Musik zu lernen und zu üben. Dieses rühret von dem Mißbrauche und der Geringschätzung derselben bey den alten Römern her, bey welchen nur Knechte und geringe Leute damit aufwarten mußten. An sich aber findet man in der Musik, die eine herrliche Kunst und Geschicklichkeit ist, keinen Grund dazu. Die mehresten ha-

ben es bereits erkannt. Finden wir nicht in den vorigen, finden wir nicht in den itzigen Zeiten, die grössten Standespersonen beyderley Geschlechts, unter der Zahl der Musikverständigen? Ich werde nicht nöthig haben, sie nach der Reihe anzuführen. Ich habe genug gesagt, wenn ich bemerke, daß der Kaiser Leopoldus ehemals ein grosser Musikverständiger gewesen, und itzo unser allergnädigster König nicht nur ein Liebhaber und Kenner davon sey, sondern gar ein Meister darinn genennet zu werden verdienet. Das zweyte Vorurtheil ist dieses, wenn man meynet, es stünde einem ehrbaren Frauenzimmer nicht an, Vocal oder Instrumentalmusik zu lernen: Es sey ihr gefährlich, und ihre Keuschheit und Hochachtung geriethe dabey in Gefahr. Es ist zwar an dem, daß sich nicht alle Instrumente für ein Frauenzimmer schicken. Allein warum sollte eine tugendhafte Jungfer, eine ehrbare Frau, nicht zu ihrem und anderer Vergnügen, singen, oder ein Instrument spielen lernen? Die Musik räumet auf, macht die Gemüther und Sitten beugsam, fein, gefällig, und erhebet die Herzen zu Gott. Zu den Mißbräuchen aber, welchen alle Dinge unterworfen sind, ist es zu rechnen, wenn sie unanständige Wirkungen haben muß. Das dritte Vorurtheil soll dieses seyn, wenn man meynet, sie stünde einem Prediger und ehrbaren Gottesgelehrten nicht an. Freylich kleiden sie nicht alle Arten der Musik. Ihre Liebe zur Tonkunst und ihre Uebung darinn müssen Grenzen haben, welche ihr heiliges Amt und ein unanstößiger Wandel vorschreibet. Allein sonsten ist kein Grund vorhanden, warum ein Prediger sich nicht mit der Tonkunst beschäftigen, und seine Andacht, seine Gemüthskräfte dadurch ermuntern soll. Lutherus meynet wenigstens, es müsse keiner ins Predigtamt befördert werden, er habe denn zuvor die Musik gelernet. Man meynet viertens, es stünde frommen Kindern Gottes nicht an, Musik zu lieben, zu treiben und zu hören. Ich gebe es von dem Mißbrauche derselben und von einer üppigen Musik zu. Warum aber sollten sie nicht eine erweckende Musik mit Stimmen oder Instrumenten leiden und lieben? Warum sollten

sollten sie an Freudentagen keine Tafelmusik, kein Concert haben können? Gönnet Gott ihnen etwa das Vergnügen nicht? Oder werden sie dadurch zur Sünde gereizet? Sind sie zu schwach, den Reizungen zu widerstehen? Soll es nicht seyn, daß sie sich auch ausserhalb der Gotteshäuser bey einer erwecklichen Musik im Herrn erfreuen? Können sie nicht dadurch zum Lobe Gottes ermuntert werden? Einige verwerfen fünftens die **Kirchenmusik**: Allein, warum? Soll man in der Versammlung des Herrn erweckt, andächtig, freudig, auch zuweilen betrübt seyn: Die Musik befördert das. Hat Gott nicht selbst unter dem alten Testamente die Musik bey dem Gottesdienste angeordnet und gelitten? Sagt die Schrift nicht, daß wir im ewigen Leben damit beschäftiget seyn werden? Der Mißbrauch hebt den rechten Gebrauch nicht auf. Andere meynen sechstens: **die Musik hindere den Fleiß in den Wissenschaften und die gründliche Gelehrsamkeit.** Der Vorwurf aber ist so ungegründet, als gemein er ist. Er ist von einigen faulen und ungeschickten Leuten hergenommen, welche sich für Musikverständige ausgeben, aber nicht sind. Die Tonkunst stehet mit unterschiedenen Wissenschaften in einer so genauen Verbindung, daß es unmöglich wird, eine Vollkommenheit in derselben zu erreichen, wo man nicht in den Wissenschaften etwas gründliches gelernet hat. Der Jesuit Kircher, der Legationsrath Mattheson, der Hofmathematicus Mizler, und andere, geben uns die kläresten Beweise davon. Ueberdem räumet die Musik auf, machet munter, erquicket die ermüdeten Kräfte, stillet die wilden Affecten, welche das Studiren hindern. Folglich macht sie den Liebhaber der Wissenschaften vielmehr tüchtiger und begieriger zum Studieren, als daß sie ihn abhalten sollte. Noch andere können diejenigen, welche **mit der Musik beschäftiget sind, nicht leiden.** Sie verachten die Cantores, die Organisten, die Musikanten, die Sänger, und halten sie geringschätzig, da alle diese Leute doch dem Staate auf mancherley Weise dienen, Gottes Lob befördern, ihren Nächsten erbauen und vergnügen. Es ist aber nicht recht, wenn Stümper, lasterhafte

sterhafte Leute, Leute, welche ihre Kunst und Geschicklichkeit mißbrauchen, und eitelen Menschen damit dienen, jenen edlen, geschickten, und aller Hochachtung würdigen Männern zum Vorwurfe und zur Verachtung gereichen sollen. Dieses Vorurtheil und dieser Vorwurf könnte größtentheils dadurch gehoben werden, wenn man geschickte Musikverständige so zu unterhalten und zu belohnen im Stande wäre, daß sie nie in die Versuchung geriethen, um des Unterhalts willen ihre Kunst zuweilen gemein zu machen. Mancher Mißbrauch würde hinwegfallen, und wir würden vollkommenere Künstler und Meister in der Music aufstellen können. Diß sind, Hochgeschätzte, die Vorurtheile, worauf ich mich ietzo besinnen kann. Es finden sich noch mehrere: Allein ich darf Dero Geduld nicht länger mißbrauchen. Und wäre ich nur so glücklich, daß ich den angezeigten Vorurtheilen ihre Kraft und Schädlichkeit genommen hätte: So würde ich Ursache haben, mir, der edlen Tonkunst, und ihren Verehrern Glück zu wünschen.

Bitterfeld.

Herr Johann Georg Dörner, Organist daselbst, hat drucken lassen: Sendschreiben an Se. Hochedlen den Herrn Mizler in Leipzig, die Erzeugung des Klanges und derer vernehmlichen Töne anbetreffend. Gedruckt bey Michael Hennigen, 1743. drey Bogen in 8.

Der Herr Verfasser hat auf Veranlassung der musikalischen Bibliothek des I. B. und 92 S. des VI. Theils, und der daselbst angeführten Meynungen, von der Zeugung des Klanges, Gelegenheit genommen, seine eigene Gedanken deswegen an den Verfasser der musikalischen Bibliothek zu überschreiben. Der Herr Organist Dörner sagt allerhand gute Dinge, so zur Erzeugung des Klanges gehören, er giebt aber zur Hervorbringung und dem Unterscheide der hohen und tiefen Töne nur allein eine gewisse bestimmte Grösse der Luft an, die gebrochen würde. Ob gleich dieses wahr ist, daß durch ieden Ton die Luft geschlagen

oder gebrochen wird, so ist es doch noch nicht zureichend, die innere Natur der Töne dadurch zu erklären, als bey welchen es einzig und allein auf die Zahl der zitternden Bewegungen in einer gegebenen Zeit ankommet, wie solches im dritten Bande der musikalischen Bibliothek I. Theil von der 77 bis 136 S. von Herr Eulern und mir ausführlich erwiesen worden. Eben daselbst ist das Geheimniß der Natur erkläret, warum eine Pfeife, wenn sie überblasen wird, einen Ton, der eine Octave höher ist, angiebt. Es bringen nämlich in diesem Falle die beyden Helften der in der Pfeife enthaltenen Luft ihre zitternden Bewegungen besonders hervor, und der berühmte Sauveur hat dieses mit Erfahrungen bestätiget, schon im Jahre 1701. Man sehe die Commentar. Acad. Scient. Parisin. auf dieses Jahr nach.

Herr Dörner nimmt hierauf die Flöte zur Betrachtung vor, weil er aber alles durch die gebrochene Luft, und derselben Verhältniß erklären will, so ist sein Vortrag nicht zureichend, die Sache zu erschöpfen. Denn es kommt bey Erklärung der Flöten auf derselben Längen an, wie dieses gleichfalls ausführlich am angeführten Orte der musikal. Biblioth. abgehandelt worden. Viel weniger läßset sich durch die Windwage beweisen, daß der Unterscheid der Töne von der Quantität der gebrochenen Luft abhange, wohl aber kann man durch die Luftpumpe darthun, daß die Schwere der Luft, oder derselben Quantität, keinen Einfluß in die Höhe und Tiefe der Töne, sondern nur in derselben Stärke und Schwäche habe. Wir glauben übrigens, daß es niemand reuen wird, dieses Sendschreiben gelesen zu haben, wegen verschiedener Gedanken, die zu weiterm Nachdenken Gelegenheit geben können.

Druckfehler.

Im vorhergehenden Theile dieses dritten Bandes ist nachfolgendes zu verbessern.

Seite 23 Zeile 20 ist zu lesen: **mit einflechtete**, an statt: mit flechtete.

25 —— 28 —— **mit ihnen nicht tauschen**, an statt: ihnen tauschen.

45 —— 28 —— **daß durch das Singen**, an statt: daß das &c.

126 —— 2 —— **nun ist**, an statt: nun muß.

128 —— 23 muß die Zahl also stehen: 186 $\frac{193}{125}$ und in der folgenden Zeile 213 $\frac{217}{900}$. Ferner ist in der Folge 8 : 9 $\frac{30067}{2100087}$ zu lesen, an statt: 8 : $\frac{930067}{2100087}$

142 —— 6 —— Herrn **Hassen**, an statt: Fassen.

160 —— 20 —— **P. du Halde**, an statt: du Falde.

In diesem zweyten Theile haben sich folgende Druckfehler, die angemerket zu werden verdienen, eingeschlichen.

S. 172. Zeile 6 ist zu lesen γένοιτο an statt: γένοντο.

—— —— 7 —— ἔιη —— ἔιν.

175 —— 13 —— ὄτως —— ὄτος.

178 —— 2 —— λαμβανομένȣ —— λαμβανομένȣς.

181 —— 8 —— ὕλη —— ὄλη.

194 —— vlt. —— κατασκευάζεται —— κατασκευάζεται.

182 —— penult. —— das Quadrat c h g b —— e h g b

195 —— 6 —— ἀπαρτίζεται —— ἀπαρτίζεται.

Tab. I. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

fig. 1.

fig. 2

fig. 3

consola - - - - - - - - re

fig. 4.

fig. 5.

etc.

plora - - - - - - - re.

Tab II. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

A B C

Fig. 5

Tab. III. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

num. 1. 2. 3. 4.

fig. 1.

fig. 2.

fig. *

fig. 3

fig. 4

fig. 5. n. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

Tab. IV. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

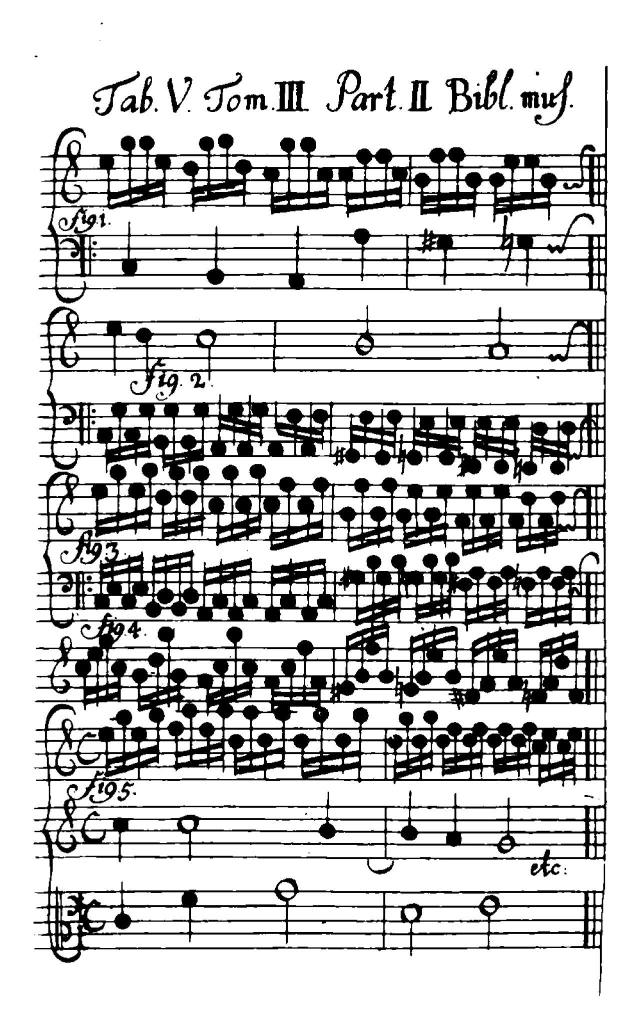
fig. 1.

fig. 2.

fig. 3.

fig. 4.

fig. 5.


Tab. V. Tom. III Part. II Bibl. mus.
fig. 1.
fig. 2.
fig. 3.
fig. 4.
fig. 5.
etc.

Tab. VI. Tom. III. Part. II. Bibl. muſ.

Fig. 1

Fig. 2

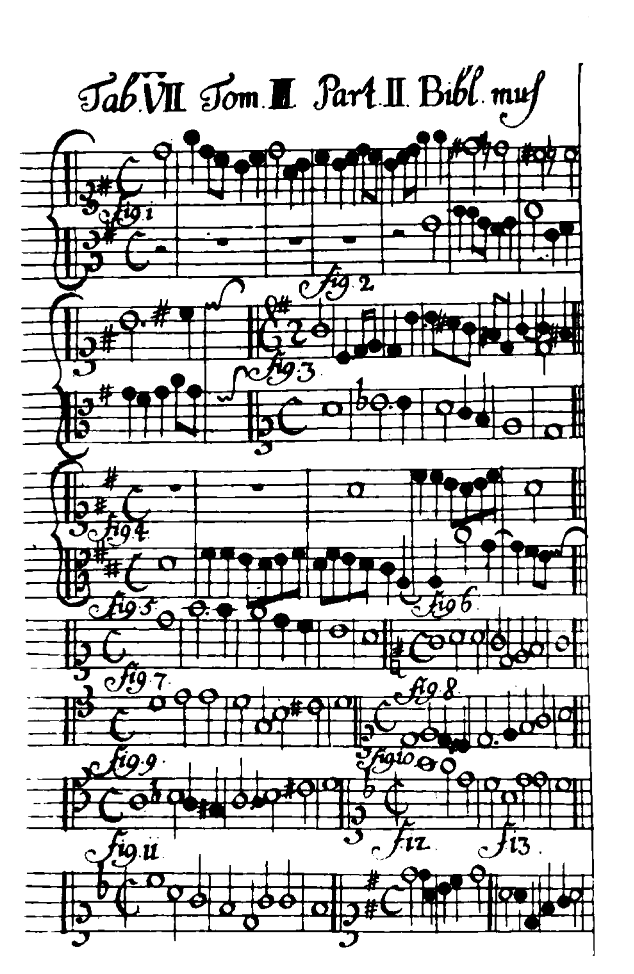
Fig. 3

Fig. 4
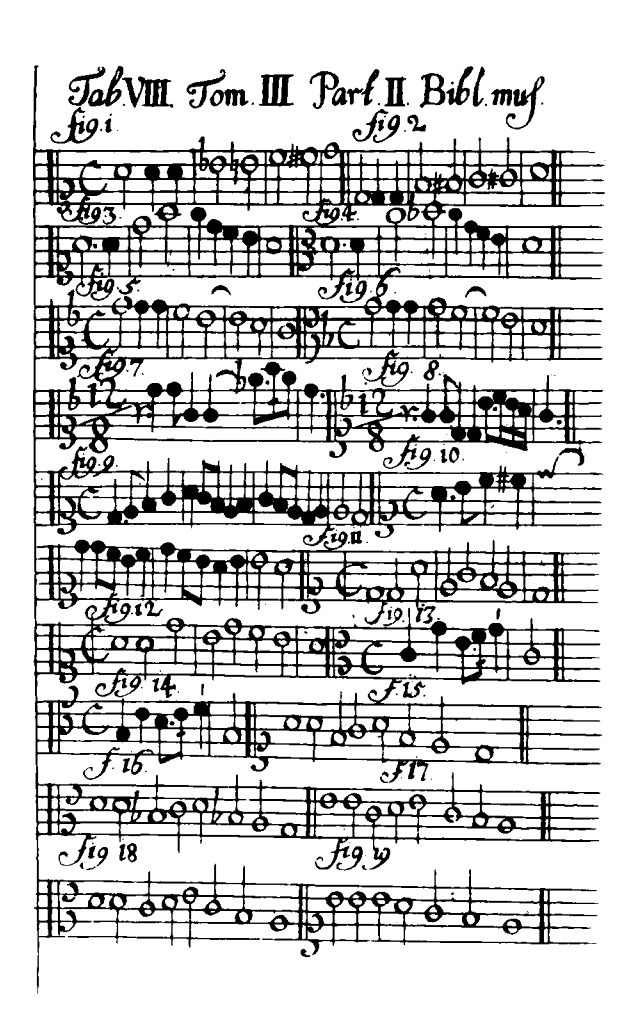
Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7



Tab. VII Tom. III Part. II Bibl. mus.
fig. 1
fig. 2
fig. 3
fig. 4
fig. 5
fig. 6
fig. 7
fig. 8
fig. 9
fig. 10
fig. 11
f. 12
f. 13


Tab VIII. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.
fig. 1
fig. 2
fig. 3
fig. 4
fig. 5
fig. 6
fig. 7
fig. 8
fig. 9
fig. 10
fig. 11
fig. 12
fig. 13
fig. 14
f. 15
f. 16
f. 17
fig. 18
fig. 19

Tab. IX. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

I. C.	II. Cis.	III. D.	IV. Dis.
c — {g, fis, f}	cis — {gis, g, fis}	d — {a, gis, g}	dis — {b, a, gis}
h — e	c — f	cis — fis	d — g
b — dis	h — e	c — f	cis — fis
a — d	b — dis	h — e	c — f
gis — cis	a — d	b — dis	h — e
{g, fis, f} — c	{gis, g, fis} — cis	{a, gis, g} — d	{b, a, gis} — dis
e — h	f — c	fis — cis	g — d
dis — b	e — h	f — c	fis — cis
d — a	dis — b	e — h	f — e
cis — gis	d — a	dis — b	e — h
c — {g, f}	cis — {gis, fis}	d — {a, g}	dis — {b, gis}

Tab. X. Tom. III Part. II. Bibl. mus.

V. E.	VI. F.	VII. Fis.	VIII. G.
e { h. b. a.	f { c. h. b.	fis { cis. c. h.	g { d. cis. c.
dis — gis.	e — a.	f — b.	fis — h.
d — g.	dis — gis.	e — a.	f — b.
			*6.
cis — fis.	d — g.	dis — gis.	e — a.
c — f.	cis — fis.	d — g.	dis — gis.
h. b. a. } — e.	c. h. b. } — f.	cis. c. h. } — fis.	d. cis. c. } — g.
gis — dis.	a — e.	b — f.	h — fis.
g — d.	gis — dis.	a — e.	b — f.
fis — dis.	g — d.	gis — dis.	a — e.
f — c.	fis — cis.	g — d.	gis — dis.
e — { h. a.	f — { c. b.	fis — { cis. h.	g — { d. c.

Tab XI. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

IX. Gis.	X. A.	XI. B.	XII. H.
gis — {dis. d. cis.	a — {e. dis. d.	b — {f. e. dis.	h — {fis. f. e.
g — c.	gis — cis.	a — d.	b — dis.
fis — h.	g — c.	gis — cis.	a — d.
f — b.	fis — h.	g — c.	gis — cis.
e — a.	f — b.	fis — h.	g — c.
dis. d. cis.} — gis.	e. dis. d.} — a.	f. e. dis.} — b.	fis. f. e.} — h.
c — g.	cis — gis.	d — a.	dis — b.
h — fis.	c — g.	cis — gis.	d — a.
b — f.	h — fis.	c — g.	cis — gis.
a — e.	b — f.	h — fis.	c — g.
gis — {dis. cis.	a — {e. d.	b — {f. dis.	h — {fis. e.

Tab. XII. Tom. III. Part. II Bibl. muſ.

fig. 1.

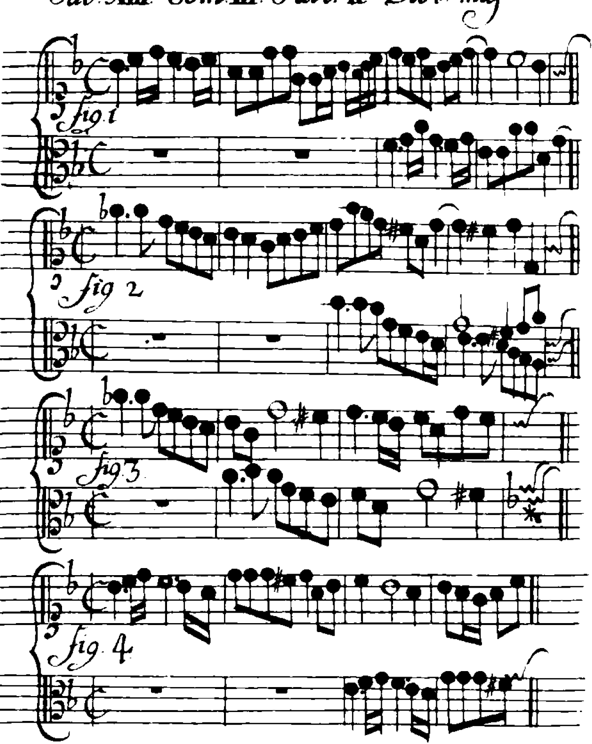
fig. 2.

fig. 3.

fig. 4.

fig. 5

fig. 6.


fig. 1
fig 2
fig 3
fig. 4

Tab. XIV. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

Tab. XV. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

fig. 1.

fig. 2.

fig. 3.

Tab. XVI. Tom. III. Part. II Bibl. mus.

1 fig 1

2 1 fig 2.

3 1 fig 3.

4 1 fig 4.

3 2 fig 5.

4 3 fig 6.

5 4 fig 7.

5 3 fig 8

6 5 4 fig 9.

a b c d e f g h 144 72 √72 12 228 √288

fig 10

Musikalische Bibliothek,

oder

Gründliche Nachricht,

nebst unpartheyischem Urtheil

von alten und neuen

musikalischen Schriften und Büchern,

worinn alles,

was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschaften zur Verbesserung und Erläuterung so wohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird.

Des dritten Bandes

Dritter Theil.

Mit zwölf Kupfertafeln.

Leipzig, im Jahr 1747.

Im Mizlerischen Bücher-Verlag.

Innhalt.

I. Johann Friedrich von Uffenbach, von der Würde der Singgedichte, oder Vertheidigung der Opern.

II. Fortsetzung von Christoph Gottlieb Schröters Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, dem mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musico erwiesen.

III. Eben desselben Sendschreiben an Lorenz Mizlern, von der bevorstehenden Reformation der Musik.

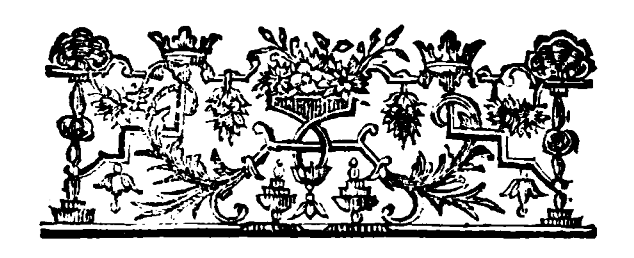
IV. Sechste und letzte Fortsetzung von Johann Matthesons vollkommenen Capellmeister.

V. Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie. Das dritte Capitel von der Musik überhaupt.

VI. Constantin Bellermanns Einladungsschrift von dem musikalischen Musenberg.

VII. Nachricht von der barbarischen Musik im Königreich Juda in Africa, nebst der Abbildung dasiger musikalischen Instrumente.

VIII. Merkwürdige musikalische Neuigkeiten.



I.

Johann Friedrich von Uffenbach,
von der Würde derer Singgedichte,
oder Vertheidigung der Opern.

Wer dasjenige, so ich von den Opern in den vorhergehenden Theilen angemerket, mit Fleiß gelesen, und sich nun die Mühe nimmt, des Herrn von Uffenbachs Gedanken von Opern, und des Herrn Prof. Gottscheds Antwort auf solche aufmerksam zu überdenken, der wird finden, daß noch nicht alles von dieser Materie gesagt, und solche noch in kein so großes Licht gesetzet sey, daß es unnöthig wäre, ferner hievon zu reden. Ich liefere also für diesesmal des Herrn von Uffenbachs Gedanken von Opern ohne die geringste Veränderung, welche sich ein geschickter Leser wird zu Nutze zu machen, und sich daraus zu erbauen wissen, wenn er im 12ten Stück der Beyträge zur deutschen Sprache, die ich in der Folge einrücken will, die Gründe und Gegengründe geschickt gegen einander hält. Und weil meine Meynung von den Singspielen aus dem vorhergehenden bekannt ist, so habe ich mich aller Anmerkungen vor diesmal enthalten wollen. Die Vertheidigung der Opern ist in Herrn von Uffenbachs gesammle-

ter Nebenarbeit in gebundenen Reden in der Vorrede enthalten, allwo es auf der zehnten Seite also heißt:

Die Erinnerung derer theatralischen Gesetze bringen mich nunmehr zu dem letzten Abschnitte meiner Gedichte, nämlich derjenigen, so der edlen Musik gewidmet sind. Die darunter befindlichen Cantaten sind größtentheils alle Parodien, oder unter Melodien berühmter Componisten gelegte Worte, und alle zu meinem eigenen Gebrauche verfertiget, als zu welchem mühsamen Zeitvertreibe ich das meiste meiner Dichterey angewendet. Ist dieses in den Augen großer Musikverständigen zwar was geringes, so ist es doch solches für einen Dichter nicht. *) Wer iemahlen Hand daran geleget, wird die Schwürigkeit dabey wohl erfahren haben, wenn anders die Sache ungezwungen, ausdrückend und wohlgerathen hat seyn sollen. Ich hätte die Anzahl der Stücke aus meinem Vorrathe ungleich viel größer machen können, wenn ich nicht gefürchtet, es sey dieses allbereit zu viel. Der verdrießliche Zwang, und das unzählige Versuchen bey dieser Arbeit, wird wohl die meisten abhalten, mir darinnen nachzufolgen, auch wollte ich solches keinem, der in

*) Eben dieses, nebst der gefürchteten Weitläuftigkeit waren Schuld, daß man etliche Handgriffe, durch welche diese Geduld prüfende Arbeit am schicklichsten von statten gehet, für diesesmal zurücke behalten, ob gleich solche wegen der vielen hiezu nöthigen Veränderungen von Redensarten im Dichten ihren unläugbaren Nutzen haben, und vielleicht eins und das andere von denen Regeln derer Singgedichte erweislich machen könnte.

in der Musik nicht bewandert, und vor allen des Singens gründlich, wie auch des Setzens in etwas kundig ist, rathen, als ohne welche Beyhülfe er nichts zuwege bringen wird. Wie gegenwärtige Stücke gerathen, kann man aus dem blossen Abdrucke der blossen Texte wohl nicht sehen, iedennoch habe zu dessen Prüfung, und denen Liebhabern zum Dienste, die gebrauchte Melodien bey etlichen Arien nahmhaft gemacht, wo nämlich dieselben aus gedruckten und bekannten Werken genommen sind.

Doch muß man bey der Probe der Abkürzung derer Sylben, wie sie in der italienischen Poesie gebräuchlich ist, ebenfalls kundig seyn, dieweil die meisten Texte nach italienischen Arien gemacht sind. Wem dieses alles nicht geläufig ist, kann nicht anders als ein übeles Urtheil davon fällen, ich wünschete aber, daß ich ihn von dem Nutzen und der Möglichkeit dieser Arbeit durch meinen geringen Vorrath überzeugen könnte. Er würde daselbst unter andern zween vollständige *) Kir-

*) Hierunter ist derjenige, dessen Texte im 1726 Jahre auf Herzogl. Braunschweigischen Befehl in 8. gedruckt worden, nicht mit begriffen, als welcher, wie leichte zu denken, keine Parodien gewesen. Was aber hier von händelischen Duetten erwähnet ist, kann insonderheit an dem vielleicht überall bekannten nahmhaft gemacht werden, dessen italienische Worte folgende sind: troppo cruda, troppo fiera è la legge &c. vornehmlich aber an dem darinn befindlichen Andante: a chi spera &c. worunter die Worte des 38ten Psalms v. 10. Herr, vor dir ist alle meine Begierde, und mein Seufzen ist dir nicht verborgen ꝛc. ohne einige Verdrehung, wie nicht weniger ohne Veränderung derer Noten, obengemeldeter Melodie unterle-

Kirchenjahrgänge sehen, einen zu zwo Stimmen und einem dazugehenden Instrumente nebst dem Basse, den andern aber nur zu einer Singstimme und Basse ohne Instrumenten, welche für meinen sonntäglichen Gebrauch auf dem Lande verfertiget; ja ich würde nebst diesem ihm verschiedene bekannte und berühmte Duetten von großen Meistern mit biblischen Sprüchen unterleget, zeigen können, worinnen nichts in der Musik geändert, und denen Worten keine Sylbe weder zugesetzt noch abgenommen worden, das sich doch alles ungezwungen schicken müssen, wie viele Sprüche aber, bis einer gelungen, probirt worden, das wäre eine andere Frage.

Ich sage dieses aber zu keiner andern Absicht, als die Möglichkeit dieser Art vom Dichten etlichen, die sie nicht glauben wollen und östers verlachet, darzuthun, gleichwie ich auch etlichen erfahrnen Componisten bey dem ersten Augenscheine zu rathen gegeben, ob sie Parodien oder ordentlich gesetzte Stücke vor sich hätten. Das meiste kommt auf die Sorglichkeit in der Aussprache oder den Accent, auf die Beurtheilung, was für ein Affect in der vorhabenden Melodie stecken möge, auf die Natürlichkeit und überhaupt auf die Uebung an. Jedoch ist das vor kurzem üblich gewordene und schier allzuviel eingerissene tänzeln-

de

get worden. Imgleichen ist das bekannte händelische Duetto: Va speme infida pur &c. auf gleiche Art mit denen Worten Sprw. 3. v. 13. vereinbaret worden: Wohl dem Menschen, der Weisheit findet, und dem Menschen, der Verstand hat, denn es ist besser um sie handthieren, weder um Silber und Gold rc. und andere dergleichen mehr.

de Wesen weit schwerer zu dieser Arbeit, als das wahre liebliche und singende, welches von vielen iedoch, gleichwie die Ausdruckung der Worte nicht geachtet wird, ob es schon, insonderheit das letzte, das vornehmste Stück und die Seele einer Cantate ist. Doch kann ich unsern Landsleuten dieses zum Ruhme schreiben, daß sie, ob zwar nicht so viel wie die Franzosen, doch mehr als die neuere Italiäner darum besorgt sind. Bisher habe mit denen Liebhabern der Musik gesprochen, allein diejenigen, so in diesem Buche nichts als Gedichte suchen, fragen ohnfehlbar, wie sich das hieher schicke, welchen aber gar wohl antworte: Ein Dichter soll und muß von Rechts wegen ein Kenner der Musik seyn, welche ihn eigentlich auf die Spur, Ohr und Gemüthe zu reizen, bringet. Doch will ich eben damit nicht sagen, daß er einen Sclaven der Componisten abgeben solle, als welche zuweilen Sachen auf eine Art begehren, daß sie selber nicht wissen, was sie wollen, oder andere tadeln, die sie nach einer kurzen Weile für schöne halten. Beyde Künste sind Schwestern, und müssen also schwesterlich und friedlich vereinet seyn, und eine der andern was nachgeben.

Ich behauptete vorher, daß ein Dichter auch ein Kenner der Musik seyn solle, weil das Dichten von denen urältesten Zeiten an, der Musik wegen erfunden und aufgekommen. Dieses lehren uns alle derjenigen Schriften, so von der Dichtkunst handeln, und dieses zeiget uns auch die in vielen Stücken sehr nützliche und gründliche sogenannte critische Dichtkunst des gelehrten Herrn Prof. Gottscheds zu Leipzig schier auf allen Blättern, ausser denenjenigen, wo von denen, nach seiner Meynung neuerlich aufgekommenen

großen Singgedichten, nämlich den Opern, die Rede ist. Sein Eifer, der in vielen Stücken sich um unsere deutsche Dicht- und Sprachkunst besondere Verdienste erworben, will sie gegen andere theatralische Gedichte, als Trauer- und Lustspiele, gänzlich als ungereimt, abgeschmackt, lasterreizend und phantastisch vernichten, und zu Boden stürzen, ich weiß aber nicht, ob ich mir alles dieses von einer an sich unschuldigen, vor uralten Zeiten eingeführten, von vielen Vernünftigen hoch gehaltenen, und endlich von denen größten Häuptern der Welt für ein besonderes Vergnügen geschätzten Lust zu sagen unterfinge? Mich deucht auch, es sollte mir nicht gar schwer fallen, alle die angebrachten Bewegungsgründe zu widerlegen, wenn eben dieses nicht bereits geschehen, und ich nicht schier Bedenken trüge, Zeit und Raum damit zu verderben? *)

Wenn ich aber iedoch die ganze Sache kürzlich betrachte: so kann ich nicht anders muthmassen, als man müsse, wenn man also schreibet, nicht allein der Musik ganz unkundig seyn, **) sondern auch dieselbe hassen,

*) Diese Sammlung von Gedichten lag nebst der Vorrede bereits fertig, als der Verfasser vernommen, daß Herr D. Hudemanns Proben einiger Gedichte nebst der Abhandlung von denen Vorzügen der Oper vor denen tragischen und comischen Spielen ausgefertiget war. Gleichwie nun hierinnen gründlich erörtert worden, wie mangelhaft das gegenseitige Behaupten sey: so hätte man gegenwärtige Gedanken zurücke behalten können, wenn man nicht gedacht hätte, sie könnten die Wahrheit bestätigen, und vielleicht noch eins und anderes, so dorten übergangen worden, hinzufügen.

**) Wenn man die Spuren in mehrgedachtem critischen

hassen, als worinnen mich auch das ganze Capitel von Cantaten bestätiget. Das erstere ist gelehrten und vernünftigen Männern gar kein Vorwurf; das andere aber will durch das vielfältige Spotten, das ich überall lese, allerdings zu einem erheblichen werden. Worinnen mich aber keinesweges einmische, dieweil ich noch sehr zweifele, welcher von beyden Künsten, der Musik oder der Poesie, der Vorrang gehöre. Beyde sind zur Vergnügung des Menschen erdacht, beyde ergetzen das Ohr und Gemüthe desselben, und wenn die Musik ihre Anhänger selten reich macht, so fällt die Poesie insgemein gar brodtlos aus.

Wollte man iedoch die Gründe gegen das sogenannte ungereimteste Ding, so der menschliche Verstand iemahlen erdacht, gleichwie die Opern betittelt sind, in der Kürze besehen: so müßte man sagen, daß wenn die Rede allhier von vielen bisher üblich gewesenen, und von unreifen Dichtern ausgeheckten Stücken ist, so seyn sie der Schmähungen vollkommen würdig, und das Gegensprechen gar vernünftig. Wenn es aber solche schlechte giebt, was können davor

Werke anführen wollte: so würde man einen ziemlichen Raum nöthig haben, daß man aber iedoch an den allerkleinsten eine Probe sehe, so deucht einem, daß der Componiste und Castrate, so die Frühlingscantate p. 362. dergestalt abentheuerlich hören lassen, ein übereiltes Vorgeben, und eine irrige Erfindung des Verfassers seyn müsse. Dann wie sollte man sich einen so erbarmungswerthen Stümper von einem Musiko einbilden können, der ein langes athemraubendes Laufwerk auf das Wort: Luft, in, u, setzen oder anbringen möchte?

andere gute und nützliche? und sind sie deswegen alle verwerflich? das hiesse, das Kind mit dem Bade ausschütten, und vieler ruhmwürdigen, theils verstorbener, theils noch lebender Opernverfasser Ehre kränken. *) Gesetzt auch, sie hätten die theatralischen Regeln so gar genau nicht beobachtet, so hätten sie das, was wir bey manchem alten Poeten sehen, gethan, **) und zwar einen Fehler begangen, der aber vielleicht durch einen wohleingerichteten Hauptzweck, nämlich vor Lastern zu warnen und die Tugenden beliebt zu machen, ungemein weit überwogen wird. Die Aehnlichkeit, oder die natürliche Vorstellung einer Geschichte, soll allerdings das beständige Augenmerk eines theatralischen, ja einer ieden Gattung von Dichtern seyn, iedoch immer so weit, als es Zeit, Gelegenheit, Umstände und der eingeführte Gebrauch, oder der Geschmack der Zuschauer leiden will; ändern die sich wie die Kleidertrachten, warum sollten wir in Dingen, die lediglich allein auf die Belustigung der Sinne und die Ergetzung des Gemüthes angesehen, und keine Glaubens- oder Staatsartickel sind, nicht etwas nachgeben? mir hat deswegen wohlgefallen, was Herr Steele

*) Daß man hier keine nahmhaft machen wollen, hat seine Ursache, doch fehlet es bekanntlich nicht an deutschen, französischen und italienischen Exempeln, man darf, was die letztern betrift, nur des Martelli und Metastasii von Rom, wie auch Maffei Stücke nachforschen, imgleichen des Crescimbeni poesia volgare nachschlagen, so wird man dessen schon überzeuget werden.

**) Terentii comisches Stück: Der sich selbst qvälende Vater hat dagegen gefehlet, und andere mehr.

Steele in seinem engelländischen Spectator spricht: *)
„Die Musik, Baukunst und Mahlerey, sowohl als
„die Dicht- und Rednerkunst, sollen ihre Regeln nach
„dem allgemeinen und hergebrachten Begriffe, und
„nach dem durchgängigen Geschmacke aller, keines-
„weges aber aus den ursprünglichen Gründen dieser
„Künste selber herhohlen, oder, daß ich deutlicher re-
„de, der Geschmack, was diese Künste betrifft, soll sich
„gar nicht nach der Kunst, aber die Kunst vielmehr
„nach dem Geschmacke richten.“ Wie nun dieses
einen allgemeinen Beyfall wirket: so kann dieses nie-
manden, als etlichen wenigen critischen Liebhabern ge-
fallen, nach deren Sinne sich die ganze Welt wohl
schwerlich kehren dörfte. Zwar ist die Aehnlichkeit
ein wesentliches, und schier das Hauptstück eines thea-
tralischen Gedichtes; wie aber, wenn man sagte, daß
sie in keinem, es habe Nahmen, wie es wolle, fehlen
müsse? zumahl wenn der Poet in seiner Entzückung
ein Geschichtschreiber wird. Sollten wir auf diese
Art alle Poesien durchgehen, was gilts, wir fänden
auch darinnen vieles auszusetzen, was wir denen ar-
men Opern allein aufgebürdet lesen. Aber es fällt
gar nicht schwer, die allerbesten poetische rechte Ge-
burten lächerlich zu machen, wenn man ihnen die
Dich-

*) Die eigentliche Worte heissen in Volum. I. num. 29. p. 111. der Ausgabe in 8. zu London 1726. Musik, Architecture and Painting, as well as poetry and oratory are to deduce their Laws and Rules from the general Sense and Taste of Mankind, and not from the principles of those Arts themselves. Or, in other Words, the Taste is not to conform to the Art, but the Art to the Taste &c.

Dichterfedern ausrupfet, und sie entblösset der gelassenen Vernunft darstellet.

Will man einen kleinen Blick in die alten Poesien, welche ursprünglich her allen Beyfall haben, und als ein Muster angesehen werden, so müssen uns Homerus, Virgilius, Ovidius, und hiernächst auf gewisse Maße alle alte und neue Heldendichter ein Gelächter werden, daß wir mit le Clerc in Pharrasianis gestehen müssen: Die poetische Wahrscheinlichkeit falle gar öfters in das Unvernünftige und Poßierliche. Ja, spricht man, theatralische und diese Gattung von Gedichten sind nicht einerley, jene sollen denen Sinnen die Sache so vorstellen, als wenn sie wirklich geschähen, diesen aber ist in ihren langen Umschreibungen, die alleine zum Lesen gemacht, und nicht an die Einheit der Zeit und des Orts verbunden sind, schon mehr erlaubt; ich antworte aber, daß, wenn solche die Wahrscheinlichkeit zu viel verletzen, sie eben so viel als jene fehlen. Die Pflichten eines Dichters, der zugleich einen Geschichtschreiber abgeben will, gehen eben auch dahin, daß er die Sache so natürlich vorstelle, als ob man in diese Zeiten, in diese Länder, und bey diese Völker versetzet wäre, und hierinnen kommen sie allerdings mit denen theatralischen Dichtern überein; wollte man nunmehr sagen, weil Homerus und Virgilius, ja Curtius, (denn seine Schriften werden, wie billig, für eine prosaische Poesie gehalten,) sich so schrecklich gegen die Wahrscheinlichkeit verhauen, man müsse sie alle aus der Welt verbannen, so käme das Urtheil ziemlich strenge heraus. Wir dulden vielmehr wegen vieler anderer Schönheit und Nutzen ihre Fehler, und könnten, nach der Schule zu reden, eine

eine Art von einer hypothetischen Aehnlichkeit daraus machen, das ist, man setzet zum Voraus, daß der Dichter Entzückung zuweilen so schreibe. Diesem allem aber ohnerachtet, will ich einer Menge von elenden Operngeschmatter das Wort nicht reden, daß ich aber derentwegen sagen sollte, man müsse sie alle ausrotten, das klinget mir in Ansehung eines der gesammten Poesie zukommenden Fehlers, wie die Verletzung die Aehnlichkeit ist, zu harte.

Allein wir gehen weiter, und finden an denen Opern getadelt, daß sie insgemein gegen die wahren theatralischen Regeln in Ansehung der Einheit der Zeit und des Orts entsetzlich fehlen. Ich weiß, was Aristoteles und etliche alte nach ihm, wie imgleichen verschiedene neue Gesetzgeber dieses allerdings von denen theatralischen Stücken erfordern, ich bin auch zum Theil durchgegangen, was Franzosen und andre Landesleute hierüber für große Zwistigkeiten gehabt. Allein so begierig ich iederzeit gewesen, eine bündige Ursache dieser Grundregel zu erforschen, so vergebens ist all mein Nachspüren gewesen. Ist es abermahl die verletzte Wahrscheinlichkeit, so ist dieses gleich ietzo mit beantwortet worden, ist es aber nur darum recht, weil es Aristoteles präceptormäßig befohlen, so verbindet mich der blinde Gehorsam so wenig dazu als unsere heutige Weltweisheit seinen verlegenen Spinnengenisten überhaupt den Staupbesen gegeben. Daß es aber nicht schöner und besser sey, wenn ein Operndichter dieses beobachtet, als wenn er solches ganz aus den Augen gesetzet, das läugne ich keineswegs. Jedoch da er dichtet, das ist, wahre Begebenheiten mit Fabeln untermischet und auszieret, da ieder, der in eine Opera

gehet,

gehet, zum Voraus weiß, daß er ein Gedichte sehen werde, so kann ihm auf seinem Platze sitzen bleibende, nicht so ungereimt und abentheuerlich fürkommen, wenn er in Gedanken aus einer Zeit in die folgende, von einem Lande in ein anderes derselben Nachbarschaft, ohne sorgliche Gefahr versetzet wird. Eben dieses wird in der mehrerwähnten critischen Dichtkunst als eine hochdringende Ursache der Einheit des Orts und der Zeit angeführet, ich kann mich aber in Wahrheit nicht entbrechen, zu sagen, daß sie mir nichts weniger als bündig scheine. Allein, spricht man, wo bleibt die Aehnlichkeit? ich versetze: da, wo sie in allen Arten von Gedichten bey andern Vorfällen bleibet, welchen, wie es scheinet, erlaubt seyn soll, sie nach eigenem Gefallen zu kränken.

Gehen wir weiter, die Vorwürfe gegen die Singspiele zu betrachten, so werden sie ein ganz nagelneues Stück in der Poesie, wovon sich die Alten noch niemahls hatten träumen lassen, gescholten, ich meynte aber eben dieses an unserer poetischen Welt vielmehr zu rühmen als zu tadeln, welche durch Erfindungen, so denen Alten nicht bekannt waren, neue Veränderungen und Annehmlichkeiten ersonnen, das menschliche Gemüth durch Dichten zu ergetzen. Wollten wir aber alles dasjenige allein regelmäßig und gut heissen, wie die Alten nur geschrieben haben, wo bliebe der Reim in unserer Poesie, der müßte, wie viele Verständige eifrig aber umsonst bemühet gewesen, gänzlich verbannet seyn, denen man aber allezeit das alte Herkommen, den allgemeinen Geschmack und den eingeführten Gebrauch entgegen gesetzet. Könnte man dieses aber auch denen Opern nicht zum Schutze

gleich-

gleichfalls thun? die bereits einen ziemlich alten Adel erworben, ja, was sage ich, vielleicht ihren Ursprung und Gebrauch in der Römer Zeiten finden. Wir lesen sowohl in denen bürgermeisterlichen als kaiserlichen Geschichten so manche Spur, daß man ungemein prächtige und mit vielem Flug- und Maschinenwerke ausgezierte Schau- und Singspiele aufgeführt, daß man ohne große Verletzung der Wahrscheinlichkeit wohl muthmassen kann, es möchte ein unsere heutigen Opern schier gleichkommendes Werk gewesen seyn. Was hat insonderheit Nero für unbeschreibliche Kosten darauf verwendet, wobey er selber als ein Sänger mit aufgetreten, und von denen Zuschauern bewundert worden. *) Diesemnach kann ich keinesweges den Italiener Cesti, noch den Franzosen Lully, für einen Erfinder der Opern, wohl aber als einen Erneuerer derselben ansehen, und ihnen ein weit ansehnlicheres Alter zuschreiben, ob gleich keine Gedichte

*) Die Lebensbeschreiber dieses und anderer Kaiser geben uns hievon nicht geringe Spuren, ohne daß man verschiedener Poeten Stellen allhier gedenken darf. Der erwähnte Kaiser aber triebe diese Lust und die Liebhaberey zu der Musik so unmäßig weit, daß er alle Pflichten und Sorgen bey Seite setzete, und darinn sich vor andern hervorzuthun trachtete. Ja er war diesfalls so eifersüchtig, daß er seinen ältern Stiefbruder, Germanicum, dem eigentlich das Regiment gebühret hatte, aus Haß umbringen liesse, bloß dieweil dieser Prinz eine schönere Stimme hatte, als er, ihn auch durch ein gewisses anzügliches Lied, nachdem ihm einsmahls zu singen auferleget worden, zum Zorne gereizet hatte. Siehe hievon Tacit. ann. lib. 13. c 25. und Sueton. in Neron. c. 33.

dichte davon mehr auf unsere Zeiten, wie muthmaßlich gar viele andere Schriften, übrig geblieben. Es wird vielleicht damit wie heut zu Tage gegangen seyn, da die vornehmsten und größten Poeten sich nicht damit bemenget, und es denen kleinern, ihrem Sinne nach überlassen haben, vermuthlich weil sie aus Hochmuth sich etwas von Musicis einreden zu lassen, und aus Mangel der Wissenschaft von andern hiezu erforderlichen Künsten, oder auch des Geistes und der Fähigkeit nicht hiezu geschickt gewesen. Wer weiß es auch, ob nicht ovidische, maronische und andere Stücke verlohren gegangen?

Damit wir uns aber bey leeren Muthmassungen nicht aufhalten, weil es ohnedas heissen möchte, was vor Alters unrecht gewesen, das könne die Länge der Zeit allein nicht billig machen, so wollen wir vielmehr noch erheblichere Einwürfe gegen die Singgedichte anhören. Die seltsame Vereinbarung der Musik mit allen Worten der Redenden, welche nicht nach der Natur ihrer Kehle, der Gewohnheit des Landes, der Art von schicklicher Gemüthsbewegung gehöret wird, sollen uns die Opern lächerlich machen. Das ginge wohl an, wenn wir ganz keinen Begriff oder Zuneigung für die Musik hätten, wenn wir alle das leere und unnöthige Dichten, so allein zum Lesen gemacht ist, für die gröste Gemüthsbelustigung in der Welt hielten, und wenn wir endlich alles Singen, wie Zwingel an dem Kirchendienste getadelt, ausgerottet wissen wollten. *) Was aber der uralte Gebrauch und der

*) Hulderich Zwingel, ein reformirter Theologus, der eine gute Zeit vor Luthero schon zu reformiren angefangen, war ein solcher Feind des Orgelschlagens,

der durchgehende Geschmack aller Völker in der Welt eingeführet und für schöne hält, kann ein einzler Hasser der edlen Musik schwerlich aufheben. Ich brauche mich hierüber nicht weitläuftig einzulassen, da man diese Sache in ohnzähligen Schriften mit Vor- und Widerspruche finden, unter andern aber des hochbelesenen und ritterlichen Verfechters der Tonkunst Herrn Capellmeister Matthesons und seiner Gegner Schriften hierinnen nachschlagen kann, welcher, wie er nicht der erste gewesen, so der Musik so viel, wo nicht mehr Kraft und Nutzen als der Poesie zugestanden, also auch versichert nicht der letzte seyn wird, der ihre Würde und den uralten Gebrauch, ja den Geschmack aller vernünftigen Kenner beyder Künste vertheidiget.

Wäre die Rede des angezogenen Tadels nicht so allgemein, und überhaupt gesprochen, so hätte man gedacht, man schriebe gegen etliche Stümper von Componisten, deren elendes Zeug wohl auf dergleichen Art heraus kommen möchte; wenn aber erfahrne Meister, deren unser Deutschland sich mehr als tüchtiger Poeten zu rühmen hat, geistreiche Worte mit wohlausgesonnenen, und mit der Sache wohl übereinkommenden Tönen beleben, sie in das Ohr und Gemüth der Menschen weit natürlicher und reizender, als eine gemeine hergeschlapperte Rede eindringen machen, Furcht, Schrecken, Freude, Ver-

und des figural und choralischen Kirchengesanges, daß er es lächerlich vorzustellen eine Supplik vor dem Rath zu Basel dieserwegen absange. Vid. Ren. Andr. Kortum Vorrede über die Paraphras. derer Psalmen, 4 Franckf. 1716. p. 8. in notis.

gnügen, Betrübnis, Sorgen, Zweifel, Angst, Verachtung, Zorn, Mitleyd, und dergleichen Leidenschaften mehr der Natur gemäß und ähnlich vorstellen, so empfinden alle unpartheische in ihrem Herzen weit ein anders, als was der angeführte Tadel sagen will. Alsdann weinen und lachen, schelten und klagen die Sänger wohl nach Noten und Takte, gleichwie es die Kunst mit sich bringet, verbergen aber iedoch alles dieses vor denen Ohren der Verständigen und Unverständigen so wohl, daß die erstere die Sache in ungemeiner Aehnlichkeit der Natur solcher Zufälle, und in reiflich vorher überlegter Kunst, die andere aber, wie Orpheus Zuhörer, stummer weise bewundern müssen. Giebt es zwar derer unbedachten Componisten vielleicht hier und dar, ja vielleicht noch mehr, als derer geschickten, was schadet dieses aber der unschuldigen Kunst an und für sich selber?

Ferner heisset es in eben dem Schlußcapitel des besagten Buchs, man fände in Opern nichts als übel formirte Charactere, so Theils immer einerley, Theils ganz unnatürlich seyn, und das mag abermahl in schlechten wohl wahr seyn; sind sie aber darinn alle so? und giebt es nicht wohl eben so viel elende Trauer und Lustspiele, ja andere übel gerathene Gedichte? Weil man aber zu solchen haupttheatralischen Stücken insgemein, die sonderbarsten Geschichte grosser Regenten nimmt, so mag es wohl seyn, daß darinnen Begebenheiten vorkommen, die man im gemeinen Leben nicht siehet, daß Kronen um ein Weibsbild verlassen, daß Helden einen geringen Schimpf höher aufnehmen als der Schuhflicker aus meinem hieben gedruckten Nachspiele, daß unerbittli-

che

che Schönen sich mehr sperren, als manche Magd, und dergleichen mehr. Wer dieses alles für Thaten einer andern Welt ansiehet, darf nur die wahren Geschichte dieser unsrigen ohne alles Fabelwerk nachschlagen, so wird er noch weit seltsamere Begebenheiten, die doch darinn alle wahrhaftig geschehen, zur Genüge finden. Mit eben so wenig Worten lassen sich auch die Vorrückungen, daß Opern Beförderer der Wollust, Verderber guter Sitten, Bezauberer der unvorsichtigen Gemüther, und so weiter seyn, abwenden. Haben Dichter dergleichen, wie mir selber wissend ist, geschrieben, ja haben Componisten solche aufgeführet, so haben sie freylich nichts löbliches gethan, aber darum ist es, abermahl so zu sprechen, nicht allemahl so ergangen. Hat es dann niemahlen gute, erbauliche und lehrende gegeben? Mich deucht, ich hätte dergleichen nicht allein gelesen, sondern auch in verschiedenen Sprachen aufführen sehen; und wenn man untersuchen sollte, ob mehr unartige comische und tragische Spiele, woselbst wegen gemeiner Rede einem geilen Comödianten vielmehr erlaubt ist, einen artigen Zoten, als ein so genanntes Impromtu mit unterlaufen zu lassen, als einem Sänger, dem es Vorschrift, Takt und Music verbiethet, in der Welt seyn, so halte ich der erstern Anzahl weit grösser, als derer letztern. Eine Spinne sauget aus allem Gift, und ein geiles Herz findet überall Zunder. Müssen es aber unter allen Gedichten die Opern seyn, die man dessen beschuldiget? Giebt es nicht eine Menge gereimter, aber mit der Ehrbarkeit sich wenig reimender Gedichte, die weit ärgerlicher sind, als Opern? Und wenn man alle

theatralische Stücke genau besehen will, so sagen viele nicht unbefugt, es tauge keines, und seyn Dinge, die, nach der Schärfe genommen, Christen nicht geziemen. Wollte man aber es mit dem Mantel einer Warnung vor Lastern, Ausmunterung zur Tugend, eines Spiegels löblicher Thaten, einer erlaubten Gemüthsergetzung durch unschuldige Künste, und so weiter, zudecken, so haben allezeit Opern, das Vorrecht vor Comödien, weil sie mit mehrerem Bedachte verfasset, mit viel eingeschränkterer Art, auch äusserlichem Scheine der Ehrbarkeit, aufgeführet, und mit mehrerer Ehrerbietigkeit angeschauet werden. *)

Betrachten wir die Personen die sich dazu gebrauchen lassen, so trift man an Sängern noch insgemein mehr ehrliebende und besser gesittete Menschen, als bey einer zusammen gelaufenen Rotte deutscher Comödianten an, unter welchen man bis heut zu Tage, an den meisten Orten nichts anders, als gleichsam

*) Von dem eigentlichen Nutzen und Endzwecke der Schauspiele überhaupt lässet Ramsay in Voyages de Cyrus. 8 Amsterd. 1728, p. 169. seinen Solon folgender massen wohl reden: je ne pouvois domter ces ames republicaines & indociles qu'en me servant de leur penchant pour le plaisir, afin de les captiver & des les instruire. Je leur fis representer dans ces spectacles les funestes suites de leur desunion & de tous les vices ennemis de la societé, les hommes assemblés dans un méme lieu passoient ainsi des heures entieres a entendre une morale sublime, ils auroient été choqués des preceptes & des maximes, il falloit les eclairer, les reunir & les corriger sous pretexte de les amuser, &c.

sam den Schaum des Pöbels findet. In einem solchen Rufe stehen sie wenigstens so wohl bey allen Ausländern, als auch denen meisten Einheimischen. Jedoch will ich dadurch keineswegs behaupten, daß es nicht bessere geben könne, dieweil ich noch keine andere gesehen, vielweniger gedenke ich durch gegenwärtiges Urtheil rechtschaffenen Leuten zu nahe zu reden. Gleichwie aber dieses zu unserer Sache gar nichts thut, so halte mich auch dabey nicht auf, zumahlen da ich fürchte, man könne mir ein und anderes Exempel eines Schwärmers, oder die Nässe allzuviel liebenden Rohrdommels unter denen Sängern auch erweisen.

Wenn nun aus allem angeführten erhellet, daß der Vorzug der Comödien vor denen Opern noch eben so gar ausgemacht nicht ist, so gereichet die öftere und kostbare Veränderung des Schauplatzes und des Machinenwerkes denen letztern ebenfalls nicht zum Nachtheile. Sie erweisen vielmehr, daß die vornehmsten Künste, nämlich die Mahlerey, Mechanik, Bau- und Perspektivkunst, Musik, Tanz und Erfindungskunst in Kleidern, Feuerwerkerey, Poesie und Redner Vortheile ihr bestes mit gesammten Kräften anwenden und sich vereinbaren, um des Zuschauers Sinn und Gemüthe zu ergetzen und ihm ein prächtiges Fabel oder Dichtwerk vorzubilden, wenn zu gleicher Zeit ihm eine löbliche Heldenthat nach hergebrachter oder hypothetischer Wahrscheinlichkeit zur Nachahmung tugendhafter und guter Sitten vorgestellet wird. Wollten aber die wegrutschende Palläste und fliegende Abentheuer sein in

die Wahrscheinlichkeit gar zu zärtlich verliebtes Auge verletzen, so will ihn erinnern, daß es in allen poetischen Geschichtsbeschreibungen nicht anders hergehet. Der Verfasser erbittet sich darinn den Beystand einer Gottheit, diese kommt in Wolken, und stärket ihn, führet ihn bey dem Schopfe durch die Lüfte, und da geschiehet, ich weiß nicht alle, was für Wundersachen, welches alles er so deutlich, als ob es itzo geschähe und vorgienge, beschreibet, so ferne, er es anders recht machen will. Wollte man aber sagen, es gelte der Schluß von andern Poesien auf die theatralische nicht wohl, so antworte, daß ich nicht weiß warum? Alle sind Gedichte, *) das ist, Erfin-

*) Die Uebereinkommung oder die Vergleichung derer dramatischen mit anderen epischen Gedichten giebt uns der vorangezogene Verfasser Ramsay in Voyages de Cyrus p. 182. nebst dem Hauptendzwecke den ein theatralischer Dichter haben soll, folgendermassen wohl zu erkennen, wenn er dabey noch über das behauptet, daß ungewöhnliche, wunderbare und seltsame Dinge auf dem Schauplatze eigentlich vorgestellet werden müssen, und den Solon also sprechen lässet: Le theatre est un tableau vivant des vertus & des passions humaines. L'esprit trompé par l' imitation croit voir les objets. Vous avez lû autrefois notre poete Homere, on n'a fait que racourcir le poeme epique pour composer le dramatique, l' un est une action reiterée, l' autre est une action representée. L' un raconte le triomphe succeslif de la vertû sur les vices & sur la fortune. L' autre fait voir les maux inopinés, causés par les passions. Dans l'un on peut prodiguer le merveilleux & le sur naturel, parce qu'il s'agit des actions he-

Erfindungen, Vorgebungen, 2c. schweifet nun ein Poet in seiner Bemühung eine Geschichte recht natürlich vorzustellen, gegen die Wahrscheinlichkeit so übernatürlich aus, ja gereichet dieses ihm vielmehr zum Lobe, als einem Vorwurfe, und bemäntelt man es alsdann mit der so genannten hypothetischen Wahrscheinlichkeit, *) warum soll es in denen Singge-

roiques, que les Dieux seuls inspirent, dans l'autre il faut joindre le surprenant au simple & montrer le jeu naturel des passions humaines, en entassant merveilles sur merveilles. On transporte l'esprit au delà des bornes de la nature, mais on ne fait qu' exciter l'admiration en peignant au contraire les effets, que les vertus & les vices produisent au dehors & au dedans de nous. On rammene l'homme a lui même, & l'on interesse le coeur en amusant l'esprit. &c.

*) Man hat sich allhier und vorher dieses Wortes vermuthlich mit eben dem Rechte bedienet, als damit die grössten Unwahrscheinlichkeiten in Fabeln vertheidiget und gut geheissen werden. Daß Thiere, Bäume, Berge und allerley leblose Dinge, ja Werke die nur im menschlichen Gehirne ein Etwas sind, reden, gehen, streiten, u. s. w. kann der Vernunft nichts weniger als ähnlich heissen, iedoch ist es hergebracht und schön, warum sollte es nun in theatralischen Fictionen so gar ungereimt seyn, daß wunderbare Dinge geschehen, die man sonsten nicht siehet. Spricht man, die Fabeln hätten sich durch ihr Alter und ihr eigentliches Wesen, so darinnen eben bestehet, in einen bessern Besitz gebracht, und unterscheideten sich eben dadurch von andern Gedichten, so kann man derer Opern Herkommen, wie oben erwähnet, auch nicht so genau wissen, und eine Art von einer solchen Wahrscheinlichkeit ihnen ebenfalls zukommen lassen,

dichten allein eine Schande seyn? Bilden und stellen doch die Tragödien nnd comische Spiele Strassen und Zimmer auf Tuch gemahlt ebenfalls vor, soll da die Vernunft nicht auch denken, es sey was verstelltes. Ja, spricht man, die laufen aber nicht sichtbarlich davon, wie in Opern. Das ist wohl gut, aber der uralte Gebrauch hat dieses zur Verwunderung des Zuschauers nun einmahl so hergebracht; alles soll darinnen ergeßen, und das Gemüth zur Lust reizen, keiner aber unter denen Zuschauern wird mit einer so hartnäckigen Liebe zur Aehnlichkeit in den Schauplatz kommen, der nicht zuvor wisse, man fingire und spiele, und wolle durch allerley Künste und Vortheile die Sinne vergnügen. Doch kann ich anbey selber nicht bergen, daß mir unnöthiges Flug- und Maschinenwerk, insonderheit aber Zaubereyen, als die Zuflucht der Stümper, nicht eben zum besten gefallen. Soll das Auge durch dergleichen mechanische Kunststücke belustiget werden, so geben prächtige Einzüge, Vermählungen, Opfer, Schlachten, Belagerungen, Turnire und der alten Götter Historie Gelegenheit genug an die Hand, ohne, daß man nöthig hat auf die läppische Knotenlösung der Zauberey zu fallen. Inzwischen ist die Absicht hierinnen, zu ergeßen, Verwunderung zu reizen, die Dienste so vieler vereinbarten Künste zu zeigen, und mit einem Worte zu gefallen; nicht aber Schrecken, Betrübniß, Zähren und Furcht allein zu erregen, wie solches die tragischen Liebhaber als etwas schönes dünket.

Möchte

obgleich ihr eigentliches Wesen von Fabeln und andern Gedichten im übrigen unterschieden bleibet.

Möchte man aber fragen: was kriegt der Verstand dabey zu gedenken? so erwiedert man: dasjenige, was er bey Anschauung aller Künste zu denken hat. Was bekommt doch der Verstand bey dem Betrachten einer schönen verfertigten Statue, eines annehmlichen Gartens, eines künstlichen Gemäldes oder Gebäudes, einer meisterlichen Goldarbeit zu gedenken? Dasjenige, daß es schön und hoch zu schätzen sey, gleichwie es in allen Künsten auf kein anderes Denken angesehen ist.

Hiernechst muß ein tüchtiger Opernschreiber aus der Sittenlehre und denen Regeln der Klugheit zu leben das Erbauliche und Lehrende als den Hauptendzweck nicht vergessen, so hat der Verstand bey der Augen und Ohrenlust, das seine vollkömmlich auch. Alles dieses findet man also in Opern beysammen, aber in keinen tragischen und comischen Spielen. Alles dieses wissen auch vernünftige Operndichter zur Belustigung wahrer Kenner von allen Künsten, und nicht nur derjenigen, die eine allein schätzen und andere aus Unwissenheit schmähen, geschicklich anzubringen. Fragte man nunmehr aber, wo dann diese, bey der Menge so vieles unnützen Zeuges, das den Nahmen einer Opera nicht verdienet, zu finden seyn, so gebe ihm zur Antwort, daß ich mich wohl erinnere, dergleichen in allen Sprachen gefunden zu haben, auch davon ein vollständiges Verzeichnis geben werde, so bald man mir das Register derer nichtswürdigen zugestellet haben wird. Sollte mir das erste nun eine Schwierigkeit geben, so würde das andere ohne Zweifel etwas mißlich seyn, obgleich es, wie ich fürchte, mehr Papier als das

Mei-

Meinige erfordern würde. Gestehe ich aber hiedurch selber, daß es mehr tadelhafte als gute gebe, so hebt es deswegen den Wehrt derer Singspiele an und für sich nicht auf; giebt es doch mehr böse als gute Menschen in der Welt, es fällt aber darum der Wehrt der Tugend nicht hinweg. Wendete man nun gleich dagegen ein, daß wir bey der gegenwärtigen Vertheidigung an den Tag legten, daß unser Geschmack bey weitem nicht so geläutert sey, als bey benachbahrten Völkern, worunter viele gelehrte Köpfe die Opern gänzlich verworfen, so wäre iedennoch auch dieses Untersuchens wehrt, wenn man es anders für verantwortlich hielte, den Leser nach so vielen Umschweifen, mit grösserer Weitläuftigkeit zu überladen. Jedoch kürzlich etwas davon zu gedenken, so kann man aus dem vorhergehenden leichtlich urtheilen, daß man aus etlicher blinden Liebe zu Tragödien ihren Geschmack deswegen nicht für erlauchter hält, als anderer, welche die Singspiele darneben in ihren Würden lassen, von welchen letztern man bereits eine ziemliche Anzahl von Schriftstellen zusammen gesuchet hatte. Was würden sie aber helfen, da man billig der Meynung ist, daß, was mit Vernunftschlüssen nicht kann bewähret werden, durch Beyfälle derer Scribenten zu einer schlechten Wahrheit gebracht werden könne. Vielmahls schrieb ein partheyischer, oder wohl gar erkaufter Kiel etwas, das ohne diese Umstände vielleicht nicht in die Welt gekommen wäre. *) Vielmahls reichten die Schwingen eines Dich-

*) Wenn man gleich diesen Umstand von etlichen Verächtern derer Opern allhier mit Vorbedacht ver-

Dichters wegen Ermangelung und Unwissenheit anderer beyhelfenden Künste nicht zu, daß er sich daran zu wagen getrauet, aus Mißgunst aber gegen andere, so dieses vielleicht hatten, die Sache lieber zu verkleinern suchte. *) Vielmahls litte ihr eingebildeter Hochmuth nicht, daß sie sich durch Künstler, so mit zu Singspielen gehören, was einreden lassen woll-

schweigen will, so kann man iedoch den St. Evremont, Racine und den engelländischen Spectator mit Fuge einer sichern Partheylichkeit beschuldigen, indem sie tragische und comische Stücke selber vorher geschrieben, ehe sie ihr unglimpfliches Urtheil von Singegedichten gegeben. Weil sie nun den Abbruch, den die Opern ihren Stücken mehrentheils gethan, mit scheelen Augen angesehen, so konnte wohl ihre Critik nicht anders als ungeneigt für die erstern ausfallen. Ueber das stehet insonderheit St. Evremont mit vollem Rechte in dem Verdachte, daß er sich darinnen eine besondere Ehre gesucht, dasjenige, was andere gut heissen, zu vernichten.

*) Hierunter kann man, nach dem Zeugnisse vieler Franzosen, den la Bruyere nicht ohne Grund setzen, die ihm mit vielen sehr heftigen Spöttereyen seine unzulänglichen Behauptungen und seinen Dünkelwitz vorgerücket haben. Der einige so genannte Marville in melanges d'histoire & de litterature, 8 Paris 1725. I. Vol. von p. 399 bis 426. soll genug seyn, dieses zu bestätigen, allwo er Stück für Stück, die Lobrede des Mr. Menage, die er diesem Verfasser beygeleget, durchgehet, widerleget und recht gründlich durchziehet. Er erwähnet p. 401. daselbsten eben die Stelle, die in der critischen Dichtkunst p. 607. von denen Opern angeführet ist, setzet aber hinzu: Regardés un peu, combien il faut faire de depense & mettre des choses en oeuvre pour avoir l'

wollten. *) Vielmahls war es auch ein unmäßiger Trieb zur Critique, damit man mit seinem Witze, in Beurtheilung anderer, alle Mercures, Journales und Bücherauszüge überhäufen könne. Mit welchem Ekel aber unpartheyische Augen dergleichen nur allzu-

avantage, je ne dis pas de divertir (car l'entreprise ne seroit pas humaine), mais d'ennuier Mr. de la Bruyere. Ne seroit ce point pour faire vailler ce galant homme & l'endormir, que le Roi auroit depensé des millions & des millions à bâtir Versailles & Marly? Hieraus erkenne man, ob der vermeynte Wehrmann tüchtig sey, derer Singgedichte Wehrt zu schmählern?

*) Daß der angeführte Boileau hierunter zu zählen sey, erweisen abermahl viele französische und holländische Scribenten. Die einzige Stelle, so sich in der französischen Uebersetzung der menkischen Charletaneria erudit. 8. a la Haye 1721. p. 164. in not. findet, kann genug seyn, dieses zu erweisen, wenn es von Boileau daselbsten also heisset: Mais voici ce qui m'etonne, c'est qui se soit trouvé un poete & même un de plus orgueilleux & de plus entetés de lui même, qui ait pû avouer, qu'un bon poete n'est pas plus necessaire a un ètat qu'un bon joueur de quilles, &c. Thut nun zwar der letzte Umstand zu unserm Beweise nichts, so erhärten ihn doch die erstere Beschreibungen. Uebrigens achtet man für überflüßig, die andern gegengesinnten Schriftstellen zu widerlegen, angesehen, die meisten gegen des Quinauts zum Theil schlechte und fehlerhafte Opern gegangen, eben als wie Neukirch nur von bösen venetianischen redet, derowegen aber sind sie nicht alle so, und derentwegen giebt es nicht gar keine gute.

zuweitläuftiges Zeug angesehen, lieset man ebenfalls nicht selten. Oefters hätte wohl die Vernunft bey dem Federkriege solcher Gegner sagen mögen, wenn ein ieder verschiedentlich ein theatralisches Stück auf seiner Goldwage abgezogen, beyde könnten recht haben. In Dingen von Geschmacke gehet es auch nicht anders. Nehmen wir dieses Wort physice, so giebt es uns kein verwerfliches Gleichniß ab. Das gemeine Sprüchwort sagt: man solle nicht darüber streiten; und es kann einem das süsse, einem andern das sauersüsse, einem dritten das bitterliche, und so mehr, am allervorzüglichsten und besten dünken, immittelst ieder recht haben. Ja, spricht man, die Vernunft müsse es doch entscheiden, und diesem stehet man nicht ab, wenn es nur damit nicht so beschaffen wäre, daß eben dieselbe, nachdem man es ansiehet, nicht auf mehr als einer Seite statt finden könnte.

Bisher habe ich meistens auf französische Schriften abgezielet, wäre es aber so unbefugt, wenn ich auch aus denen Stellen gedachter critischen Dichtkunst das letztere Absehen auch vermuthete? Sollte ich darum den Geschmack unsers Vaterlandes für weit erlauchterer halten, wenn wir fein öfters Gelegenheit fänden, alle Zeitungen und Monatblätter mit delphischen Urtheilen über deutsche Tragödien anzufüllen? Selbe auch in der nurmehr beliebten Schreibart, nämlich der heimlich beissenden, an den Tag zu legen? oder in Nachahmung derer Franzosen uns über Kleinigkeiten zu balgen? Ich meines wenigen Ortes kann es sicherlich nicht sehen, und will minder froh seyn oder wünschen, daß das Opern-

we-

wesen in Deutschland mehr und mehr in Ab- hingegen die Trauerspiele in das Aufnehmen kommen. Mein Wunsch wäre vielmehr, daß alle Künste und Wissenschaften immer wüchsen, und wir das so genannte Meisterstück menschlicher Erfindungskunst, den Zusammenfluß aller poetischen und musikalischen Schönheiten, den Sammelplatz aller sinnlichen Ergetzlichkeiten nicht verlöhren oder untergehen liessen. Mag dieses zu Leipzig aus weit andern Ursachen als dem zunehmenden Geschmacke geschehen seyn, so ist es an mehreren Orten als p. 613. gedachten Buches meldet, empor gekommen, und dörfte wohl von grossen, ja denen größten Häuptern unsers Vaterlandes nicht so geringe, als man glaubet, geschätzet werden.

Daß übrigens ein ieder nach seinem Gutfinden denket und schreibet, giebt man billigermassen zu, wenn man aber aus Mangel des Begriffes andere vernichtet, das halte ich allerdings Widerlegens werth, und das war die Ursache dieser mir unter den Händen erwachsenen Rede. Mich deucht aber, der Leser werde lächelnd mir noch eine vorrücken können, die vermuthlich so lauten möchte: In dieser Sammlung von Gedichten ist auch eine Opera. Ja wöhl, und derentwegen sehe ich schon im Geiste das Buch zuschlagen und wegwerfen. Ich muß aber dabey gestehen, daß das Lesen und Belieben an griechischen Geschichten mich vor mehr als einem Jahre dazu verleitet. Selbiger Zeit wurde man zum Operndichten ermahnet, und dem habe ich also damahlen zu folgen mich unterfangen. Nunmehr aber, da diese Arbeit Anstoß leidet, und unter das alte Eisen

kom-

kommen soll, so reuet es mich. Jedennoch aber lasse diese poetische Mißgeburt (daß ich mit der angezogenen Dichtkunst rede) nicht weg, und gebe ihr nach denen rechten Kindern, wie billig, die letzte Stelle im Buche, dieweil ich mir schmeichle, es möchte wenigstens ein noch brauchbares Lesestück abgeben können, wenn es den Strich eines vollkommenen Singegedichtes nicht hält. Die Einheit der Zeit fället mir so gleich auf das Herz, wie imgleichen die Länge der Geschichte, die Anzahl der Personen, und wer weiß es alles was noch mehr. Hätte die Verachtung derer Opern mich anitzo nicht abgeschrecket, so hätte es vielleicht von neuem durchgesehen, allein da diese Dinge keines Augenmerks mehr werth geschätzet werden wollen, so nehme mir die Mühe nicht. Genug, wenn mein Hauptendzweck zu lehren an etlichen Stellen sichtbar wird.

Zum Glücke habe sie pur Deutsch verfasset, und keinen Mischmasch von Sprachen, das mir niemahlen gefallen, daraus gemacht. Ob ich aber nicht eine poetische Sünde mit meinen italienischen hiebey befindlichen Cantaten begangen, das wäre eine andere Frage. Es sind Gedichte, folglich können sie auch mit meinen andern, so hinkend als sie auch seyn mögen, denen Liebhabern der Singekunst zu Gefallen mit unterlaufen. Das oftermehnte critische Werk sagt p. 327. daß in denen ältesten Zeiten alle Dichter Sänger gewesen. Wollte man nun alles nach dem alten Maasstabe nehmen, und nichts gut heissen, als was damahlen bräuchlich war, so könnte man eben eine solche Strafpredigt über diesen Umstand, wie andere über Aristotelis Poetik machen, ich

bescheide mich aber, daß die Zeiten den Gebrauch ändern. Genug, wenn Dichter einige Kenntnis von der ihr so nahe verschwisterten Kunst, und keinen Widerwillen gegen dieselbe haben.

Doch da ich von dem Singen gleich itzo Erwehnung gethan, so kann ich nicht umhin, zu Vertheidigung meiner italienischen Cantaten, einer Meynung zu gedenken, die vielleicht so viel, als mein vorhergehendes dem Anstosse unterworfen seyn möchte. Vertheidiger unser Muttersprache gerathen einmüthig in Zorn, wenn man selbige andern in der Würde nachsetzen will. Ich selber bin ja nicht der letzte, der ihr nach seinem Vermögen in allen Stücken das Wort spricht, und sich über die nicht genug zu preisende Bemühung etlicher löblicher Gesellschafften, so dieselbe noch mehr in Aufnahme zu bringen sich höchstrühmlich angelegen seyn lassen, auf das empfindlichste erfreuet. Jedoch will mich eine lange Erfahrung einer sichern Wahrheit dergestalt überzeugen, daß ich sie zufällig allhier nicht mit Stillschweigen übergehen kann. Die Rede ist hier von Singgedichten, derohalben spreche auch blos allein von diesem Gebrauche, und dazu kann ich sie, nämlich unsere Muttersprache, eben so tauglich als andere nicht halten. Ich will meine Ursachen anführen, und es alsdenn allen erfahrnen Unpartheyischen überlassen. Ich untersuche aber dabey nicht, ob eine Sprache in ihrem Ausdrucke, in ihrer Kürze, Anmuth, Reichthume und Bündigkeit Vorzug vor einer andern habe, sondern ich setze nur dieses zum Grunde, daß eine iede Sprache, die sich derer lautenden Buchstaben i und u so viel, ja mehr, als derer anderen a, e

und

und so bedienet, nicht so tauglich zu der Musik seyn, als eine, die das Gegentheil hat, weil jene dem Ohre widerlich, und diese hergegen angenehm sind. Ich sage ferner, daß iede Sprache, die in ihren Wörtern einen häufigen Zusammenlauf von Consonanten oder mitlautenden Buchstaben braucht, weniger geschickt zum Singen, als eine andere sey, die diese Härte nicht hat. Gleichwie auch imgleichen diejenige Sprache, die mehr viel als einsylbige Wörter hat, sich am besten zu der erwähnten Sache schicket. Wollten wir nun die geläufigsten europäischen Sprachen durchgehen, so finden wir, daß, nach obigen Sätzen, keine zu der Musik dienlicher sey, als die Italienische, nach derselben die todte Sprache, nämlich die Lateinische, so aber heut zu Tage nicht anders als zu gewissen Kirchenstücken gebräuchlich ist. Auf die erwehnte lasse ich die Spanische, so dann die Französische, nunmehr aber erst die Deutsche, Engelländische, Nordische und andere Sprachen folgen, die mit ihren zwingen, quetschen, lispeln, verschlucken, und so mehr, nicht ohne Mühe aus dem Halse rutschen. Je weniger die Zunge gebunden, der Mund geschlossen, und die Muskeln des Halses angestrenget sind, ie deutlicher, ungezwungener, leichter und annehmlicher lässet sich eine Sprache gebrauchen. Erwäget man nun unsere ohnzähliche mit Consonanten und denen Vocalbuchstaben i und u gepfropften Worte, hergegen derer Italiener gelinde und mit offenem Munde mehrentheils ausgesprochene Reden, so daucht mich, man müsse sehr hartnäckig oder eingenommen seyn, wenn man die letzte der ersten nicht vorziehen wollte. So wenig die ge-

 meine

meine thörigte Liebe für fremde Sachen mich dieses behaupten macht, so wenig befremdet mich auch, wenn bey rechten Musikverständigen deutsche Texte nicht sonderlich geachtet werden. Ich lasse es also selber gelten, daß das weichliche Welsche in diesem Stücke dem männlichen Deutschen vorgehe, und dieses war eigentlich der Antrieb, wodurch ich das Herze gefasset, mit meinen italienischen Cantaten unter denen Deutschen zum Vorscheine zu kommen, obgleich eines bescheidenen Prof. Poeseos zu Helmstädt weyland Herrn Lysers Dissert. de poesi, disciplinarum principe, 4. 1720. p. 6. Warnung mir öfters im Wege gestanden, wenn er spricht: Solœcismos constructio referet, nisi indolem linguæ exacte calluerit poeta &c. Trifft mich nun dieser Vorwurf, ohnerachtet mein ehemahliger langer Aufenthalt in fremden Landen mir etwas schmeichlen wollte, so will ich mich iedennoch als einen Ausländer gerne für schuldig erkennen und gestehen, daß verschiedene wohl bekannte Componisten sie schon längstens in Händen gehabt, und solche ohne gegenwärtige Herausgabe dennoch bekannt geworden.

Dieses ist endlich alles und genug, ja vielmehr zu viel, was ich bey dieser geringen Nebenarbeit dem geneigten Leser zum voraus zu sagen für rathsam erachtet habe; Welchen Nahmen ich ihr mit Vorbedacht gegeben, weil es Dinge sind, wovon ich eben mein Hauptwerk nicht mache.

Non equidem hoc studeo, bullatis ut mihi nugis
Pagina turgescat, dare pondus idonea fumo.

Pers. Sat. V. 19.

II. Fort-

II.

Fortsetzung von Christoph Gottlieb Schröters Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, dem mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musiko erwiesen.

§. 88.

Der Königinn aller Wissenschaften eine weitläuftige Lobrede hier zu halten, würde eben so viel seyn, als wenn ich meine Leser beschuldigen wollte, ob hätten sie aus der alten und neuen Geschichte der Gelehrsamkeit noch nicht erkannt, daß die Mathematik allen Wissenschaften und Künsten iederzeit höchstnützlich gewesen sey. Vielmehr lässet sich aus dieser Anzeige schon muthmaßen, daß die vornehmsten mathematischen Wissenschaften, eben sowohl wie die philosophischen, den Anfängern der musikalischen Composition mit gutem Rath und That reichlich an die Hand gehen, woferne sie gehörig darum ersuchet werden. Ich habe zwar wegen dieser wichtigen Sache meinen Sinn schon hin und wieder beyläufig zu erkennen gegeben: Allein mein obiges Versprechen erfordert, mich darüber ausführlicher zu erklären. Demnach werde ich erstlich die unterschiedenen Gattungen derer Herren Componisten beschreiben; zweytens den richtigsten Weg zeigen, auf welchem ein Anfänger der musikalischen Composition, vermittelst einiger mathematisch-philosophischen Wissenschaften, zur menschmöglichen Vollkommenheit gelangen kann. Drit-

tens und zum Beschluß will ich dem critischen Musiko wegen des 71 und 72sten Stückes die sich ausgebetene Gerechtigkeit nach Verdienst wiederfahren lassen.

§. 89. In Deutschland sind kaum so viel Städte und Dörfer als Componisten. Diese zerstreuete Herren haben mich, wider ihren Willen, einer großen Mühe überhoben, da sie sich in folgende sieben Classen gestellet:



Es würde mir ein leichtes seyn, aus den fünf untersten Classen wenigstens einen so abzuschildern, daß selbiger, ohne beygesetzten Namen, deutlich erkennet werden könnte. Allein wegen eines daher zu besorgenden lächerlichen Rangstreites, will ich nur etliche ihrer verwerflichen Eigenschaften kürzlich anzeigen.

§. 90. Die Septimaner schreiben ohne einzige Ueberlegung auf das Papier, was ihnen einfällt. Die meisten haben gemeiniglich weiter nichts, als auf dem Clavier oder einem andern Instrumente etwas spielen, die wenigsten aber gut singen gelernet. Hören sie eines berühmten Mannes Musik, so wollen sie gleich für Compositionseifer bersten. Ihr wildes Feuer treibet sie an, binnen zwo Stunden eine Cantata,

tata, ein Concert, oder ein Kirchenstück zu verfertigen, und wider ihren Willen einen vielfachen Diebstahl zu begehen. Haben sie alsdenn Gelegenheit, ihren Mischmasch hören zu lassen, so werden sie nicht böse, wenn der unvernünftige Pöbel sie öffentlich für erfindungsvolle Componisten schilt. Weil aber ihr Notenwerk nur aus blinden Einfällen entstanden ist, so nennet man sie billig auslachenswerthe Phantasten.

§. 91. Die Sextaner holen ihren Notenkram ebenfalls nur von der trüglichen Einbildungskraft, und vermeynen deswegen die besten zu seyn: weil sie es für eine musikalische Sünde halten, andere Noten als vier Viertel und selten etliche Achtel hören zu lassen. An den ¾ oder andere Takte wagen sie sich nicht, bis das Kirmesfest herbeykommt, oder eine Brautmesse vorfällt. Ihre Zuhörer durchblättern unterdessen die Bibel oder das Gesangbuch. Einige reden von neuen Zeitungen. Andere nehmen von diesen betrübten Umständen Anlaß, die Musik überhaupt aus dem Tempel zu verwünschen. Treffliche Früchte der gesuchten Andacht! Jedoch getrost: denn man verspüret ietzt mit Vergnügen, daß diese traurige oder vielmehr frommdumme Classe merklich abnimmt, und endlich gar eingehen wird.

§. 92. Die Qvintaner werden sonderlich von den Stadtpfeifergesellen heimlich gelobet, und von andern lustigen Brüdern öffentlich auf dem Teller bezahlet. Ein gebrochener Menuet ohne annehmliche Melodie, eine ungemessene Polonoise, ein summender Mourky, ein flüchtiger Marche, ein hinkender Schäfertanz und dergleichen schöne Sächelgen ma-

chen gemeiniglich den größten Theil ihrer Künste aus. Hat ein solcher lustiger Kauz Gelegenheit, ein Kirchenstück zu verfertigen und aufzuführen, so klingt es so schöne, daß aufmerksame Zuhörer vor Unlust zu husten anfangen müssen. Zeiget man ihm, daß solch Verfahren wider die Ernsthaftigkeit des Kirchenstyls streite; so antwortet er: Die Musik muß durchgehends lebhaft eingerichtet seyn, sonst schlafen die Zuhörer drüber ein. Ich bin eben dieser Meynung, und habe die Ehre, ihm hiermit öffentlich zu sagen, daß er bey so bewandten Umständen nimmermehr eine lebhafte Musik zuwege bringet, sondern lediglich ein wilder Lustigmacher bleibet.

§. 93. Die Qvartaner haben, als geschworne Feinde der holden Melodie, nicht nur die von wahren Musikverwandten gesuchte Verbesserung der edlen Tonkunst durch mancherley harmonische Künsteleyen lange aufgehalten, sondern auch seit einiger Zeit sich unterstehen wollen, durch ungegründete Verwechselung der Generum modulandi, und durch widernatürliche Ausschweifungen von einer Tonart zur andern, das harmonisch erschaffene Gehör vernünftiger Menschen zu teuschen. So gewiß aber ein ieder sehen kann, daß ein Trapezium und ein gleichseitiger Triangel zweyerley Dinge sind; eben so gewiß kann man bey gewaltsamer Verwechselung der Tonarten hören, daß eine der andern widerspreche. Folglich bemühen sich die Tongrübler vergebens, die Natur zu teuschen.

§ 94. Die Terzianer suchen ein oder zwey Worte, welche ihnen am wichtigsten scheinen, mit Tonen auszudrücken. Sagt der Poet: Mein Vergnügen ist

ist verschwunden, u. s. w. so machen sie mit den Instrumenten vorher ein langwieriges Lärmen, daß denen Zuhörern angst und bange wird, ehe dieses unvernünftige Vergnügen vorbey ist. Hat der Poet geschrieben: Weicht, nagende Sorgen, ihr Henker der Sinnen! so müssen die darüber gesetzte Töne klingen, als wenn zwey Hunde an einem Knochen nagen wollen, oder Judas Ischarioth muß eine erbärmliche Sarabande tanzen. In dieser **dritten Classe** befinden sich auch die unbesonnene Sylbendehner; ingleichen diejenigen, welche das Kyrie eleison! Amen! Hosianna! Hallelujah! u. dgl. mehr als dreyßigmal wiederholen.

§. 95. In den bisher beschriebenen fünf **Unterclassen** finden sich auch öfters unbedungene und verwegene **Nachschreiber**, welche aus neunerley Stücken das zehnte machen. Zeiget man einem solchen lastbaren Componaster, daß er hin und wieder mit fremden Kälbern gepflüget, und nicht nur etwa ein Comma, Reminiscentiæ Gratia, sondern ganze Sätze von 20 bis 30 Takten ausgeschmieret; so läugnet er solches erst: nachgehends aber fordert er noch großen Dank dafür, daß er fremde Erfindungen, nach seiner Einbildung, mit mehrerm Nachdrucke und nach der neuesten Mode ausgearbeitet habe. Lahme Entschuldigung! Kann der Herr . . . nicht selbst was tüchtiges erfinden, und selbiges gehörig ausarbeiten? Kann ein solcher **Nachschreiber** sein reichliches Jahrgeld wohl mit gutem Gewissen und ohne Schande einnehmen? Es ist nur zu verwundern, daß ein solcher elender Held bey seiner obengedachten zehensachen Arbeit noch Zeit übrig hat, eine Menge

grober Schwefelhölzer zu verfertigen, welche er dem weltbekannten Erzspötter zur Messe schenket, und womit dieser sein verrostetes Geschütz zwar stark ladet, aber nicht dabey vermuthet, daß bey desselben Losbrennung der ganze Plunder zerspringet, ihn und seinen Gesellen gewaltig beschädiget, hingegen das mit Unschuld und Großmuth bewaffnete Ziel weit verfehlet.

§. 96. Noch ein Stückgen, das viel lustiger klinget: Vor zwey Jahren ließ sich ein medicinischer Einfaltspinsel zu H = = von einem begüterten Bauer mit einem Ducaten bestechen, aus allen in der Apotheke befindlichen Gefässen, eine Arzeney von zwo Kannen für alle Krankheiten zu verfertigen. Wie nun die erfolgte Wirkung eher gedacht als beschrieben werden kann; also braucht es keines Beweises, daß die im 90 bis 95sten §. abgemalte fünf unterste Classen der Componisten bey ihrer Arbeit eben so wie obiger Apothekenfeger verfahren.

§. 97. Die Secundaner haben vor allen bisher beschriebenen Componisten den Vorzug. Sie geben fleißig acht, was in dem melodischen Vorsaal von Zeit zu Zeit vorgehet. Mit der Harmonie wissen sie auch mancherley Meisterspiele anzufangen. Weil sie überdis mit der Philosophie überhaupt, wie insbesondere mit der Sittenlehre; ingleichen mit der Dicht- und Redekunst in ziemlicher Freundschaft stehen; so haben sie iedesmal Erlaubniß, von der abzuschildernden Gemüthsneigung sich einen klaren, niemals aber einen vollständigen, Abriß zu machen. Hierdurch gestehen sie stillschweigend, daß sie in ihren jüngern Jahren von dem Stoffe der Musik keine vollkommene Erkennt-

kenntniß erlanget, weil man ihnen nämlich die hierbey unentbehrlichen mathematischen Wissenschaften verheelet, ja gar verboten. Sie gestehen also auch, daß sie von Zeit zu Zeit nur einige Tonwege bemerken, welche zu freudigen oder traurigen Vorstellungen überhaupt nicht undienlich sind. Diese kluge **Wortausleger** und witzige **Tonforscher** finden, wegen ihrer langwierigen Erfahrung, in der obersten Classe als ehrwürdige Beysitzer iederzeit die wohlverdienten Ehrenstellen.

§. 98. Ein **Primaner** oder **vollkommener Componist muß den practischen Musicis durch bekannte Zeichen anzudeuten wissen, wie sie, vermittelst seiner auf den harmonischen Dreyklang, nach und neben einander, gegründeten Tonordnungen diesen oder jenen Affect erregen oder stillen sollen.** Wie sich nun aus dieser Erklärung alles herleiten lässet, was zur musikalischen Composition gehöret; also will ich vorher dem besorglichen Wortstreite in möglichster Kürze vorbauen. Ein ieder Mensch, der Weisheit und Tugend liebet, bestrebet sich von Zeit zu Zeit, verständiger und gefälliger, oder mit einem Worte: **vollkommener** zu werden. Dieser auf den vergangenen, gegenwärtigen und künftigen Zustand zielende Ausdruck befiehlet allen angehenden Componisten, ihr von der gütigen Natur, zur Musik, erhaltenes Vermögen durch alle darzu gehörige Wissenschaften und unermüdeten Fleiß immer mehr und mehr zu vermehren. Wer dieses vermag, wird einer von den besten. Ob es nun gleich wegen unserer endlichen Umstände unmöglich ist, den höchsten Grad der Voll-

kommen-

kommenheit zu erlangen; so ist doch ein ieglicher schuldig, nach demselbigen zu streben: Widrigenfalls bleibet er unter dem verhaßten **mittelmäßigen** Haufen stehen. Wer aber da stehen bleibet, der gehet gleichsam zurücke. Ein mehrers hiervon ist in des Herrn **Matthesons** Vorrede zu seinem **vollkommenen Capellmeister**, S. 1. zu ersehen.

§. 99. Hätten unsere Vorfahren und die noch lebende hervorragende Herren Componisten das Plus ultra oder die Verbesserung der Musik gänzlich bey Seite gesetzet, so dürfte es binnen hundert Jahren nicht viel besser klingen, als in den längst verstrichenen Zeiten der rauhen **Meistersänger**. Sollen solche ruhmwürdige Vorgänger keine weiterforschende Nachfolger haben? Wahrlich! dergleichen Nachlässigkeit würde Schaden und Schande mit sich bringen. Kann man gleich ietzt noch nicht solche **Primaner** namhaft machen, wie im vorigen §. verlanget worden, so darf doch niemand, ohne sich wie der critische Musikus lächerlich zu machen, von der ietzt noch mangelnden Wirklichkeit einen logicalischen Sprung wagen. Meine Abbildung eines **vollkommenen Componisten** gründet sich weder auf die vorigen noch ietzigen musikalischen Moden, sondern lediglich auf das Wesen der Musik, welches mit der Natur aller erschaffenen Dinge keiner Veränderung unterworfen ist. Etliche in den vorigen Jahrhunderten abgelebte Componisten waren beliebte Männer, und behalten noch ietzt aus gültigen Ursachen einen guten Nachruhm, obgleich ihnen nicht verkündiget worden, daß nach ihren Zeiten aus der ziemlich verbesserten Dicht- und Redekunst die Musik auch in etwas würde ver-

verbessert werden. So wenig nun dieses etwas das Wesen der Musik erschöpfet, eben so wenig kann es den ietzigen im hohen Ansehn stehenden Componisten nachtheilig seyn, wenn in ihrer Gegenwart von denjenigen Mitteln gesprochen und geschrieben wird, wodurch die Musik nach und nach zur möglichen Vollkommenheit gebracht werden kann. Denn ihr **Lob wird,** (nach Syrachs Ausspruche, Cap. 44. v. 12. 14 und 15.) **nicht untergehen. Die Leute reden von ihrer Weisheit, und die Gemeine verkündiget ihr Lob.** Jedoch gnug hiervon! Meine im 88sten §. gemachte Haupteintheilung besiehlet mir zweytens, mit den künftigen Anfängern der musikalischen Composition ein paar Worte zu theilen.

§. 100. Wer sich der Composition wiedmen will, muß schon in seiner zarten Jugend öfters Kennzeichen von sich gegeben haben, daß ihn die gütige Natur mit allen darzu benöthigten Gaben reichlich beschenket habe. Unter diesen natürlichen Gaben wird, nebst dem gesunden Leibe, ins besondere eine ungemeine Fähigkeit zur Singe- Spiel- und Setzkunst, wie überhaupt zur Gelehrsamkeit verstanden. Hiernächst ist die sicherste Probe eines zur Composition aufgelegten Naturells, wenn einer seine Einfälle, ohne erlangten mündlichen Unterricht, wenigstens taktmäßig aufschreiben kann. Wer diese Anlage besitzet, hat Hoffnung ein mehrers zu erwerben, und von dem kann man mit Wahrheit sagen: Er ist ein Kind guter Art, und fast zu allen Wissenschaften aufgelegt. Sollte es ihm etwa an einer guten und dauerhaften Stimme gebrechen, so muß er doch die angenehmste Singe-

art

art bey der Spiel- und Setzkunst bald und glücklich nachahmen können. Das Clavier muß sein Hauptinstrument seyn: denn auf selbigem kann man die vornehmsten Umstände der Musik am beqvemsten bemerken. Daß es auch ungemein nützlich sey, richtig geschriebene Partituren von 2, 3, 4 und mehr Stimmen fleißig durchzugehen, wird ihm die Erfahrung lehren. Jedoch muß er, zur Ersparung der edlen Zeit, ingleichen zur Vermeidung übler Nachrede und anderer gefährlichen Umstände, sich nicht lediglich auf die Nachahmungskunst, noch viel weniger auf den sogenannten Mutterwitz verlassen, sondern selbigen durch die vornehmsten mathematischen und philosophischen Wissenschaften schärfen und in Ordnung bringen.

§. 101. Da es aber nicht zulänglich ist, den Anfängern der musikalischen Composition solche Wissenschaften nur überhaupt anzupreisen; so werde ich nun ins besondere zeigen, und durch unwidersprechliche Folgerungen beweisen, welche Theile der Mathematik und Philosophie

a) **zur nöthigen Schärfung und ordentlichen Gebrauche des Verstandes;**

b) **zur möglichen Erleichterung der sehr schwer scheinenden Lehre von den Gemüthsbewegungen;**

c) **zur zulänglichen Erkenntniß der mancherley vernehmlichen Tone unentbehrlich sind.**

§. 102. a) **Zur nöthigen Schärfung und ordentlichen Gebrauche des Verstandes ist,** nach dem Zeugnisse aller gründlichen Lehrer der Weisheit kein sicherer Mittel zu finden, als Erst-

Erstlich, Mathesis simplex, worunter die Arithmetik, Geometrie, Trigonometrie und Algebra verstanden wird.

Zweytens, aus der theoretischen Philosophie die **Vernunftlehre** (Logica) wie sie der unsterbliche Wolf und dessen glückliche Nachfolger in mathemathischer Lehrart vorgetragen.

§. 103. So wenig den Anfängern der Composition hierdurch aufgebürdet wird, diese Wissenschaften auf einmal anzufangen: eben so wenig lässet sich genau anzeigen, in welchem Jahre dieser oder jener Theil deutlich begriffen seyn müsse. Aber so viel ist gewiß, daß derjenige zu seinem Vorhaben sich alles gutes versprechen kann, der vor Verlassung der Schule wenigstens **die Arithmetik und Geometrie** nach mathematischer Lehrart erlernet hat. O möchte doch bey allen sogenannten großen Schulen das höchstnützliche Gesetz seyn, daß kein Schüler die Freyheit haben solle, nach der Akademie zu ziehen, bevor er wegen der ietztbenannten zwo mathematischen Wissenschaften sowohl als wegen seines übrigen gesammleten Vorraths öffentliche Proben abgelegt hätte! Ich freue mich demnach über die hiesigen hoffnungsvollen Schüler der zwey obersten Classen, welchen nämlich der so geehrte als gelehrte Herr **Johann Eustachius Goldhagen**, hochverdienter Rector des hiesigen Gymnasii, wie auch der lateinischen Gesellschaft in Jena würdigstes Mitglied rc. über den **Wolfischen Auszug der Arithmetik und Geometrie**, aus eigenem Triebe, wochentlich viermal treuen Unterricht ertheilet.

§. 104. Hier wird nicht undienlich seyn, so kürzlich

lich als umständlich zu erzählen, welchergestalt ein bey der lateinischen und griechischen Sprache altgewordener Schulregent zu . . . vor ungefähr 20 Jahren, wegen iezt vorhabender Sache, seiner Obrigkeit folgende Einwürfe schriftlich einschickte: „Die Mathematik gehöret überhaupt nicht auf das Gymnasium, weil sie der Jugend zu schwer zu fassen, und derowegen in den alten Schulgesetzen nicht anbefohlen ist. Die Arithmetik ist zwar iedermann nützlich; sie kann aber am füglichsten in der deutschen Schule erlernet werden. Die Geometrie kommt den Landmessern lediglich zu. Die Algebra ist eine verkünstelte Arithmetik, und kann nur bey Lesung einiger alten und neuen mathematischen Sonderlinge genutzet werden. Hingegen zur Verbesserung des Verstandes ist **Scharfens Logica**, u. dgl. schon zulänglich, u. s. w.“ Wie nun der gute Mann hiermit die Schwäche seines Verstandes und Unerfahrenheit in der Geschichte der Gelehrsamkeit verrieth: also gab er sich noch mehr blos, als er seinen lehrbegierigen Schülern Haß und Groll spüren ließ, indem sie ihm, aus **Wolfs** Vorrede zum **Auszuge der mathematischen Wissenschaften** und aus dessen deutscher **Vernunftlehre**, etliche hieher gehörige Ausdrücke, mit gehöriger Ehrfurcht und folgender Bedeutung, vorlegten: „Sollte dem Herrn Rector alles dieses zur Ueberzeugung nicht hinlänglich scheinen, so sehen wir uns genöthiget, diese Schule mit einer bessern zu verwechseln, u. s. w.“ Hierauf erhielten diese vernünftige Supplicanten weiter nichts, als folgende gemurmelte Antwort: „Thut, was ihr wollet, und pränumeriret wegen der Privatstunden,

„wie

„wie gewöhnlich, auf ein halbes Jahr: widrigenfalls „werdet ihr beym Abzuge das benöthigte Zeugniß „nicht erhalten.“ Was deucht meinen Lesern bey diesen kläglichen Schulumständen? Sollten solche Begebenheiten, dergleichen noch ießt leider! hin und wieder vorfallen, nicht hauptsächlich verursachen, daß man an vielen Orten eine erstaunliche **Menge studierter Ungelehrten** mit schönen Kleidern prangen siehet?

§. 105. Durch solche gefährlich scheinende Vorfälle darf ein Compositionsanfänger sich nicht abschrecken lassen, in seinen erstern akademischen Zeiten die Arithmetik, Geometrie, Trigonometrie, Algebra und Vernunftlehre, (Mathesin puram et Logicam) nach und nach, ordentlich und gründlich zu erlernen, ehe er zur **Hauptwissenschaft** oder sogenannten **Metaphysik** schreitet. Hierauf wird die **angewendete Mathematik** (Mathesis mixta) nach ihren vornehmsten Theilen vorgenommen: Wobey er mit Vergnügen bemerken wird, wie die Mathematik überhaupt zur Erläuterung der **metaphysischen Wahrheiten** unentbehrlich sey. Nachgehends ergreift er die **Versuchkunst** (Physicam experimentalem) und die **Naturwissenschaft** (Physicam dogmaticam). Der leßte Gang betrift die **allgemeine practische Philosophie** und **Sittenlehre** (Philosophiam practicam vniuersalem et Ethicam) wobey die **Haushaltungs- und Staatskunst** (Oeconomia et Politica) ohne Schaden mitgenommen werden kann.

§. 106. Hierbey darf unser Akademicus seine musikalischen Uebungen nicht beyseite seßen, und noch viel weniger die allda sehr oft vorkommende Gelegenheit versäumen, sich mit den schönen jüngern Schwestern

der holden Musik, nämlich mit der **Dichtkunst** und **Redekunst** in vertrauten Umgang einzulassen. Würde auch allenfalls unter ihnen, aus anklebender Eifersucht, bisweilen ein Streit entstehen, so muß er, vermittelst der **Historie der Musik** und bedächtlicher Lesung der besten hieher gehörigen Schriften, sich im Stande befinden, den Frieden herzustellen. Uebrigens darf er sich nicht einbilden, von allen bisher genannten Wissenschaften binnen einem oder zwey Jahren eine zulängliche Einsicht zu erlangen: denn gründlich studieren und nach der Mode auf Akademien zu leben unterscheidet sich wie Tag und Nacht.

§. 107. Da ich bisher nicht nur die natürlichen Gaben und ungemeinen Fähigkeiten, sondern auch alle Wissenschaften in gehöriger Ordnung angezeiget, mit welchen sich derjenige auf der Schule und Akademie, zur Schärfung und ordentlichen Gebrauche des Verstandes, nothwendig ausrüsten muß, der mit der Zeit ein vollkommener Componist seyn will; so werde ich nun, meinem Versprechen zufolge, auch ins besondere untersuchen: Welche Theile der Mathematik und Philosophie

b) **zur möglichen Erleichterung der sehr schwer scheinenden Lehre von den Gemüthsbewegungen** unentbehrlich sind.

§. 108. **Der Endzweck der Musik ist, die Affecten oder Gemüthsneigungen der Zuhörer, nach Erfoderung der Umstände, zu erregen oder zu stillen.** Da alle Verfasser musikalischer Schriften dieses eingestehen, so wende ich mich ohne Ausschweifung zu den Compositionsstudenten, welche nunmehr voraussehen, daß es ihnen nicht zu-

länglich

länglich sey zu wissen: „Jeglicher Affect ist ein merk„licher Grad der sinnlichen Begierde oder des sinnli„chen Abscheues. Die Affecten werden in zwo „**Hauptgattungen** vertheilet, nämlich: in **ange„nehme und verdrüßliche.** Einige Moralisten „machen zwar drey Classen, und setzen in die dritte die „**vermischten Leidenschaften.** Weil aber bey „diesen iedesmal etwas angenehmes oder verdrüßli„ches hervorraget, so lässet sich leichtlich finden, ob diese „oder jene Gemüthsbewegung zur ersten oder zweyten „Hauptgattung zu stellen sey, u. s. w." Denn es wäre zwar hiermit nichts unrechtes gesaget, iedoch noch nicht der Weg gezeiget, in das Innerste der Affecten eindringen zu können.

§. 109. Ferner erkennet ein Compositionsstudent die Unmöglichkeit, seine Hauptabsicht vermittelst der, von dem critischen Musiko allzuhoch angepriesenen, **Einbildungskraft** lediglich zu erlangen. Denn indem er sich aus der **Psychologie** erinnert, daß die Einbildungskraft zu dem **niedrigern Theile der Seele** gehöre: so entdecket er zugleich die Qvelle der fast unzähligen musikalischen Meisterstücke, welche, wie die Grotesken der Gurkenmaler, von den eingebildeten Componisten (90 bis 95 §.) ohne reife Ueberlegung, und so geschwinde wie Schneebälle verfertiget werden: mithin keiner Dauer fähig, vielweniger einer Hochachtung würdig sind, und worüber verständige Zuhörer folgendes Urtheil fällen:

Vox erat, absona vox, praetereaque nihil.

Hiermit will er sich der Einbildungskraft nicht gänzlich begeben: Vielmehr dienen ihm obige gehäßige Umstände zur Aufmunterung, mit seinen iedesmal

vorhergehenden Abbildungen der vorhabenden Arbeit, nach dem Satze des zureichenden Grundes zu verfahren, und auf solche Art die nöthige Fertigkeit in der vernünftigen Erfindungskunst zu erlangen. Wer kann ihm aber alsdenn verwehren, solche geläuterte und bewährte Vorstellungskunst nächst dem Verstande zu setzen?

§. 110. Da er auch bemerket hat, daß ieglicher Affect mit einer ausserordentlichen Bewegung des Geblütes und der flüßigen Materie in den Nerven verknüpft ist: so hält er zuförderst für nöthig, die Beschaffenheit des Geblütes genau zu untersuchen. Hier wird mancher denken: Wem ist wohl unbekannt, daß das Geblüt, so bald es beym Aderlassen auf einem Teller gesammlet wird, sich von selbst in zween Theile theilet, derer ersterer, als das eigentliche Blut, roth ist, und sich auf den Boden setzet; der andere aber als flüßig und durchsichtig entweder oben oder durchher schwimmet, und in der Arzneykunst Serum oder Phlegma genennet wird? Ganz recht! aber weiterdenkende fragen dargegen: Ob das eigentliche Blut aus zween oder mehrern Dingen bestehe? Ob diese Dinge von unterschiedener Natur, Grösse und Wirkung sind?

§. 111. Unser Compositionsstudent lässet sich mit abgewechselten Fragen nicht abspeisen, noch vielweniger verbieten, dasjenige chymische Experiment gründlich zu untersuchen, welches der vortreffliche Homberg in Frankreich ehemahls angestellet, als unter den Aerzten der bekannte Streit entstanden war: ob in unserm Geblüte nebst dem Alcali auch ein Acidum sey? Hieraus erlernet er erstlich, daß das eigentliche Blut, ohne Wasser betrachtet, aus dreen Theilen,

len, nämlich aus Salz, Erde und Schwefel bestehe; zweytens, daß der salzigten Theile hiebey am wenigsten, und von zweyerley Art sind, so, daß ieglicher Mensch weit mehr alcalische Theilchen als saure bey sich führet, deren Verhältniß ohngefähr wie 11 zu 1 ist. Drittens, daß die Qvantität der Erdtheilgen noch etwas größer ist, als der beyden Salze. Viertens, daß die Schwefeltheilgen sich zu der Erde fast wie 5 zu 4 verhalten. Alles dieses in der Kürze vorzustellen, kann etwa auf folgende Art geschehen:

Acidum	:	1
Alcali	:	11
Terra	:	22½
Sulphur	:	28
Serum	:	1000

Die in den folgenden Gängen dieses Hombergischen Experiments merkwürdige Vorfalle will ich ietzt unberühret lassen.

§. 112. Nachdem er nun alle Theile des Blutes, Natur, Größe und Wirkung, zulänglich kennen gelernet; anbey die höchstwichtigen Ursachen gefunden: Warum der allweise Schöpfer, bey Einrichtung und Zusammensetzung unsers Geblütes, eine sehr große Qvantität von dem gelinde durchdringenden Wasser; hingegen von dem erwärmenden Schwefel weit weniger; und von der bestlockern Erde noch weniger; am allerwenigsten aber von den vorhin genannten beyden Salzen genommen; so spüret er eine ungemeine Begierde, die mancherley Wege zu erforschen, welche das Geblüt, binnen einer kurzen Zeit, durch alle Theile unsers Körpers nehmen muß: wozu ihm die Anatomie oder Zergliederungskunst behülflich seyn kann. Wie

er nun hiervon schon überhaupt einen bessern Begriff hat als jene zween Musikhelden, die sich vor Freude nicht zu lassen wußten, als sie 1733, auf ihrer pyrmontischen Reise zufälliger Weise erblickten, daß das Herz eines Menschen, ebenfalls wie der Magen einer Taube, ein fleischigtes Wesen, und inwendig hohl sey: also untersuchet er nicht nur die wunderbare Structur des Herzens und die damit verknüpften starken Röhren, welche das Blut ab- und zuführen; sondern auch die vielen Aeste, durch welche das Geblüt in alle Theile des Leibes geführet wird, und woraus es, durch die kleinsten Blutadern, wieder in die großen Adern und in das Herz gehet. Bey diesem Kreislaufe bemerket er noch ins besondere, daß selbiger blos durch das Schlagen des Herzens in Bewegung erhalten wird, indem sich selbiges bey fortdauernder Abwechselung zusammenziehet und ausdehnet.

§. 113. Wie nun unser Compositionsstudent durch diese Untersuchung in seiner Muthmassung bestärket wird, daß nämlich in dem Geblüte auch Luft seyn müsse; also bemühet er sich, von diesem und andern Theilen des menschlichen Leibes überhaupt, wie ins besondere von der flüßigen Materie in den Nerven, ingleichen von dem Baue des Ohrs, und von der **Glottis** und **Epiglottis** eine menschmögliche Erkenntniß zu erlangen. Nun gereuet es ihm nicht, daß er sich vorher in den mathematischen Wissenschaften feste gesetzet. Denn die in der Physik häufig vorfallende Erfahrungen wegen der flüßigen und festen Körper würden ihm wenig nützen, wofern er nicht die ganze Phoronomie, nämlich die Mechanik, Statik, Hydraulik und Aerometrie, oder die unvergleichliche

Leh-

Lehre von den beständigen Gesetzen der Bewegung, in Absicht der mancherley Abtheilungen der Zeit und aller andern Vorfälle, bey selbst angestellten Versuchen zu gebrauchen wüßte. Nun erkennet er die Wahrheit des biblischen Ausspruches: Gott hat alles nach Zahl, Maaß und Gewicht erschaffen.

§. 114. Indem er die **Entstehung, Zu- und Abnehmung der Affecten** genau untersuchet, und derselben Anzahl bestimmet, so erinnert er sich derjenigen Moralisten, welche fälschlich vorgegeben: ob könnten die Affecten nicht gezählet werden; wodurch sie aber wider ihren Willen ein öffentlich Bekenntniß abgeleget, daß sie ieglichen persönlichen Umstand für einen besondern Affect angesehen. Da er ferner bey dieser Untersuchung bemerket, daß bey einigen Gemüthsneigungen das Geblüt von dem Herze gegen die äussersten Theile des Leibes; bey andern Leidenschaften hingegen von den äussersten Theilen gegen das Herz, in unterschiedenen Graden der Geschwindigkeit, getrieben wird; mithin ieglicher Affect sich von den übrigen durch einen höhern oder niedrigern Grad der Lust oder des Verdrusses merklich unterscheidet; so setzet er erstlich **die Freude** und **die Traurigkeit** in einen Zirkel gerade gegen über.

§. 115. Hierauf werden die übrigen Gemüthsbewegungen, nach gleichen Abfällen der schon genannten Grade des Verdrusses und der Lust, **in die steigende und fallende Classe des Zirkels** eingetragen, so, daß iedesmal zwo sich widersprechende Leidenschaften, z. E. **Liebe** und **Haß**; **Standhaftigkeit** und **Unbeständigkeit**; **Zufriedenheit** und **Reue**, u. s. f. einander gegen über stehen. Hauptsächlich aber darf

nicht vergessen werden, über jeglichen Affect die, bey vorhin angezeigten Untersuchungen, gefundenen Verhältnisse aller Hauptumstände in besondere darüber gezogene Zirkelgänge richtig einzuschreiben. Wer denken kann, der denke weiter nach, und verarge mir nicht, diesen in möglichster Kürze abgefaßten Bericht **von der Erlangung des Endzweckes der Musik** mit folgenden **matthesonischen** Ausdrucke zu beschliessen: „Die Naturkündiger wissen zu sagen, „wie es mit unsern Gemüthsbewegungen eigentlich, „und so zu reden **körperlich** zugehe. Und es ist „einem Componisten ein großer Vortheil, wenn er „auch darinnen nicht unerfahren ist.“ (s. **vollkomm. Capellmeister**, 16 S. 55 §.) Bey diesem hochgültigen Zeugnisse werden verständige Leser, auf Kosten der Wahrheit, sich manche vergnügte Stunde machen.

§. 116. Endlich sollte ich noch beweisen, daß

c) zur zulänglichen Erkenntniß der mancherley vernehmlichen Töne

die Mathematik ebenfalls unentbehrlich sey. Allein da die Töne überhaupt unter die körperlichen Dinge gehören; folglich der Mathematik unterthan sind; Da auch ins besondere der Herr M. **Mizler** in der **musikal. Bibliothek**; in den **Anfangsgründen des Generalbasses**, und in dem **musikal. Staarstecher**; ingleichen andere vortreffliche Männer in ihren mathematisch-philosophischen Schriften von der Erkenntniß der Töne schon hin und wieder gehandelt haben; so dürfte es mir übel ausgeleget werden, diese unläugbare Sache umständlich vorzutragen: zumahl da ich meinen Beyfall schon 22, 36, 38, 39 §. sonderlich

derlich im 58 bis 76sten §. zu erkernen gegeben, auch weiter unten (135 bis 150. §.) hierüber noch unterschiedenes vorfallen wird.

§. 117. Bey aufmerksamer Durchlesung der vorher genannten Schriften offenbaret sich unter andern, daß des critischen Musici **Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechten** nicht einmal den Anfängern der Singe- und Spielkunst, geschweige den Compositionsstudenten zulänglich sey. Ferner entdecket sich daselbst die Unzulänglichkeit, ein so genanntes Monochord, ohngefähr drey Zoll breit, zwey Schuh lang, und einen Zoll hoch mit Staube bedecket, in der Plunderkammer liegen zu haben, auf welchem etwa eine in Kupfer gestochene Temperatur höckrich gekleistert ist. Vielmehr zeigen sich daselbst unterschiedene Bewegungsgründe, vor Ergreifung der Compositionsfeder den Stof der Musik, nämlich das uns angebohrne Genus diatonicum completum oder die natürliche Melodie und die mancherley Arten des harmonischen Dreyklanges mathematisch und physikalisch zu untersuchen. Denn da die Musik als eine Kunst in Nachahmung der Natur bestehet; so muß ein Compositionsstudent von allen Umständen dieses natürlichen Stoffes schon vorher eine vollkommene Erkenntniß besitzen, ehe er seine daraus verfertigten Kunststücke für sichere Mittel zur Erregung oder Stillung dieses oder jenes Affekts ausgeben darf.

§. 118. Wenn er nun aus obigen Schriften zugleich erkannt, daß der Ton von einer zitternden Bewegung der Luft von gleicher Ausdehnung entstehet; und daß ieglicher Ton von den übrigen blos

durch die mancherley Anzahl der Luftschläge unterschieden ist; so verfertiget er sich selbst zuförderst ein vollständiges Monochord, auf welchem er, nach gehörigen Orts aufgetragenen Verhältnissen aller vernehmlichen Tone, die Anzahl der Vibrationen, welche iegliche Seite bey Zusammenhaltung dieses oder jenes Klanges verursachet, gemächlich bemerken kann.

§. 119. Hat er die mancherley Beschaffenheiten der einzelen Tone zulänglich begriffen, so bemühet er sich mit sonderbarem Vergnügen, alle mögliche **einfache Melodien** der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, u. s. f. vermittelst der Versetzungskunst zu entdecken, und iegliche mit der Natur des harmonischen Dreyklanges zu vergleichen. Hierbey überleget er auch den mancherley wichtigen Unterschied: Wenn dieser Melodienstof einem hohen, mitlern oder tiefen Diskant, Alt, Tenor, Baß, oder den Violinen, Flöten und andern Instrumenten zugeeignet werden solle.

§. 120. So freudig ein wahrer Compositionsstudent bey gründlicher Erforschung der einzelen Tone, ingleichen der natürlichen Melodie und des harmonischen Dreyklanges nach allen seinen Arten, die hier deutlich zu spürende göttliche Weisheit bewundert; desto mehr Vergnügen genießt er bey Entdeckung und Vergleichung der einfachen Melodien: weil nämlich eine iegliche sich von den übrigen entweder durch eine **ausdehnende** oder **zusammenziehende Kraft** mercklich unterscheidet. Dieser frohe Umstand erinnert ihn der im 114 und 115 §. erwähnten steigenden und fallenden Classen der Gemüthsbewegungen, und nöthiget ihn, die durch die Versetzungskunst entdeckten, und mit dem harmonischen Dreyklange

ge verglichenen, einfachen Melodien ebenfalls in zwo Classen, nämlich nach den unterschiedenen Graden ihrer Ausdehnung und Zusammenziehung in ein besonders Buch einzutragen.

§. 121. So wenig er zweifeln darf, daß mein bisheriger Vortrag wegen mathematischer und physikalischer Untersuchung der einzelen Tone, ingleichen wegen Entdeckung und Vergleichung der einfachen Melodien nur ein kurzes Register des unzähligen darinnen anzutreffenden Nutzens ist; desto weniger kann ich ihm rathen, sich um die Anzahl der zusammengesetzten Melodien zu bekümmern: denn diese sind, nach der uralten metaphysischen Sprache, Modificationes innumerabiles oder unzählbare Veränderungen der zählbaren einfachen Melodien. Diese beziehen sich auf die natürliche Melodie und harmonischen Dreyklang; Hierinnen bestehet das Wesen der Musik, welches seinen Grund in unserer Seele hat. (s. musikalische Bibliothek I Band, IV Theil, 60 Seite.)

§. 122. Da niemand diesen, durch tägliche Empfindungen bestätigten, Satz in Zweifel ziehen kann; so wird es der Mühe werth seyn, folgenden Vernunftschluß daraus herzuleiten: Welche Sache ihren Grund in der Seele hat, kann von keinem Künstler wesentlich verändert werden. Da nun iedermann eingestehet, daß die von dem **harten** oder **weichen harmonischen Dreyklange** umzirkte, siebenstufigten **Tonreihen** ihren Grund in der Seele haben; so darf kein Componist sich schmeicheln, daß er, durch gewaltsame Verwechselung der Generum modulandi, seine Zuhörer bereden wolle, es könne

die

die	Secunda minor	zu gleicher Zeit eine	Prima major	seyn.
	Secunda major		Tertia minima	
	Tertia minor		Secunda maxima	
	Tertia major		Quarta minima	
	Quarta minor		Tertia maxima	
	Quarta major		Quinta minor	
	Quinta major		Sexta minima	
	Sexta minor		Quinta maxima	
	Sexta major		Septima minima	
	Septima minor		Sexta maxima	
	Septima major		Octava minor	

§. 123. Nachdem ich nun in möglichster Kürze erwiesen, daß einem Anfänger der musikalischen Composition

a) **zur nöthigen Schärfung und ordentlichen Gebrauche des Verstandes;**

b) **zur möglichen Erleichterung der sehr schwer scheinenden Erlangung seines Endzweckes;**

c) **zur zulänglichen Erkenntniß, der hierzu benöthigten Mittel oder der vernehmlichen Tone**

die Mathematik unentbehrlich sey; und **zweytens** meine oben angezeigte Absicht mir nicht erlaubet, die nunmehr erlangten Grenzen zu überschreiten; **drittens** weder der Herr Mag. **Mizler** noch sonst iemand vorgegeben, daß ein Componist sich erst bey Aufzeichnung seiner musikalischen Erfindungen erkundigen solle: was in alten und neuen Zeiten wegen der mancherley Umstände der Tonkunst entdecket, aufgeschrieben und als unumstößlich beybehalten worden; sondern **viertens** vielmehr vorausgesetzet bleibet, daß ein

ein Compositionsstudent desto eher und gewisser zur gewünschten Vollkommenheit gelangen könne, ie mehr er sich in allen Theilen der musikalischen Theorie vorher fest gesetzet; so erfordert nunmehr meine im 88sten §. gemachte Haupteintheilung, das 71 und 72ste Stück des critischen Musici, als wichtig ausgeschrieene Einwendungen, auf die Wageschale der Vernunft zu legen: da sich denn zeigen wird, daß selbige, wegen ihrer durch die erhitzte Einbildungskraft entstandenen Leichtigkeit, bisher die Oberstelle im verschlossenen Keller eingenommen; iezt aber bey freyer Luft oder bey aufgeklärter Vernunft wie Dampf und Rauch verfliegen.

§. 124. Der Hauptvortrag des 71sten Stückes beruhet auf zwoen Fragen, deren erstere, 351 Seite also lautet: „**Wie ist es gekommen, daß unsere „ehrlichen Alten einen so schlechten Witz in „ihren musikalischen Arbeiten gezeiget haben, „da es ihnen doch an einer sehr gründlichen „Einsicht in viele Theile der Musik, sonder„lich aber in die Mathematischen, eben nicht „gemangelt hat?**„ Folgender förmliche Vernunftschluß dienet zur verlangten Antwort: Welcher angehende Componist zur Zeit aller blühenden Wissenschaften lebet, dem fehlet es nicht an Gelegenheit, zur möglichen Vollkommenheit in der Musik zu gelangen. Nach dem Zeugnisse der Historie der Wissenschaften sahen die vor hundert und mehr Jahren lebende Componisten in und ausserhalb Deutschland kaum ein paar musikalischer Wissenschaften hervorkeimen; geschweige anwachsen und blühen: Folglich hatten sie nicht Gelegenheit, zur möglichen Vollkommenheit in der Musik zu gelangen. §. 125.

§. 125. Zweytens fraget der critische Musikus, 354 Seite: „Woher ist es gekommen, daß, da „die Componisten angefangen haben, sich „nicht mehr auf die Mathematik zu legen, „die Ausübung der Musik lebhafter, ange„nehmer, fliessender und rührender gewor„den?„ Antwort: Ich läugne keinesweges, daß etliche heutige Componisten in der iezt ziemlich verbesserten Dicht- und Redekunst gewisse Vortheile gefunden, ihre Arbeit hin und wieder lebhafter, angenehmer, fliessender und rührender einzurichten, als etwa vor dem dreyßigjährigen Kriege geschehen seyn mag. Ja, dürfte ich weitläufig seyn, so würde ich die rühmenswerthe Personen und die mit ihnen verknüpften glücklichen Umstände ausführlich beschreiben, wodurch die Musik nur in diesem Jahrhunderte, bald in der Kirche, bald auf dem Theater, bald in andern zur Gemüthsveränderung angestellten Versammlungen, fast jährlich lebhafter, angenehmer, fliessender und rührender geworden. Allein alle diese schönen Umstände vermögen noch nicht, ieglicher Aria, iedem Concert und überhaupt iedem musikalischen Satze eine **durchgehends herzrührende Kraft** zu ertheilen. Vielmehr werde ich dadurch genöthiget, des Critici Ausdruck, 357 S. mit einem nöthigen Zusatze umzugiessen: daß nämlich die Musik durch die iezt ziemlich verbesserte Dicht- und Redekunst zwar in etwas, aber nicht durchgehends verbessert werden kann. Er beweiset ja selbst im 60 Stücke, daß niemand ein vollkommener Componist werden könne, der sich nicht vorher von allen musikalischen Wahrheiten eine gründliche Erkenntniß erworben.

Da

Da er nun daselbst, (266 S.) zugleich ausdrücklich behauptet, daß zur Erkenntniß musikalischer Wahrheiten, nebst andern daselbst angezeigten Wissenschaften, **auch die Mathematik** gehöre; so verlanget niemand zu wissen: Ob er seine hervorragende Vollkommenheit aus den vorhin (89 bis 96 §.) beschriebenen fünf untersten Compositionsklassen nach und nach geholet. Jedoch wird hoffentlich erlaubet seyn, alle wahren Componisten, Poeten und Redner zu fragen: Ob die **Dicht- und Redekunst** gar keine Verbesserung mehr bedürfe? Zweytens: Ob die Musik als ihre ältere Schwester hierzu nicht Rath ertheilen könne? Wer diese zwo Fragen verneinungsweise beantworten wollte, müste gewiß etwas weniger als ein vernünftiger Mensch seyn.

§. 126. Im 72sten Stücke hat der Critikus zwar überhaupt alle ersinnliche Mühe angewandt, seinen flüchtigen Lesern weiß zu machen, „**daß die Mathe-„matik zur musikalischen Composition weder „nöthig noch möglich** sey.„ Er hat aber auch insbesondere ein öffentlich Zeugniß abgeleget, daß er entweder den Statum Controversiæ nicht verstanden, oder als ein erkaufter Sachwalter selbigen an unterschiedenen Orten verdrehen und verdunkeln müssen. So hart diese Anklage, dem ersten Ansehen nach, manchem scheinen möchte, so gewiß entdecket sich derselben Richtigkeit durch folgende Anzeige. Denn kaum hat der critische Musicus im 3 Stück, 19 S. die mathematischen Untersuchungen der Tone aus der Theorie herausgeworfen, so sezt er selbige, 20 S. wieder darunter. In eben diesem 3 Stücke, 23 und 24 S. will er zum zweytenmal leugnen, daß die so genann-

genannte Harmonie zur Theorie der Musik gehöre; hingegen im 4 Stücke, 26 S. rechnet er selbige wieder darzu. Hieher gehöret auch sein im vorhergehen §. angezogener Ausdruck aus dem 60 Stücke, 266 S. allwo er ganz vernünftig saget: „Zur Erkennt„niß musikalischer Wahrheiten gehören die Vernunft„lehre, die Metaphysik, die Naturlehre und die Ma„thematik„ Am Ende der 359 Seite, im zweyten Theile, bekennet er zum vierten und letztenmal vor aller Welt, „daß allerdings ein solcher Componist, „der alles auf wissenschaftliche Art einsehen, verstehen „und prüfen will, auch die Verhältnisse der Tone und „der Intervallen, und was etwa ferner dazu „gehöret, wissen müsse.„ Hingegen 360 S. bis 366 wird diese erkannte und viermal öffentlich bekannte Wahrheit geleugnet. Was deucht meinen Lesern bey diesen vielen critischen Widersprüchen? Jedoch sie sind noch lange nicht alle: denn er führet uns von den ungestallten Spänen zu knorrichten Balken.

§. 127. Der Verfolg des 72sten Stückes bezeuget mehr als zu gewiß, daß der critische Musikus größtentheils aus ungegründeten Meynungen zusammengesetzet sey, indem er, 360 S. ganz denklos schreibet: „Die Mathematik kann nur von solchen Com„ponisten verlanget werden, die in allen Stücken, „was so wohl die Theorie als die Ausübung zugleich „betrift, gleich stark und vollkommen seyn wollen. „Denn es kann ganz wohl ein blosser Componist „alles wissen und verstehen, was eigentlich zur Com„position gehöret, und auch andere darinn wieder un„terrichten, ohne sich zeitlebens um die Mathematik

„be-

„bekümmert zu haben.„ Weiß er denn gar nicht mehr, was er wegen der Vollkommenheit eines Componisten in seinen vorigen bereits angeführten Blättern nachdrücklich behauptet hat? Hat er nicht 269 S. nach vielen gegründeten Ausdrücken, seinen damaligen Gegnern angemuthet, die vermeynten vollkommenen Componisten als ihre so berühmten Freunde zu fragen: „Ob sie alles, was sie setzen, beweisen „und gründlich beurtheilen können? Ob sie ferner ge„schickt sind, alles aus den wahren Gründen der Mu„sik herzuleiten? Ob sie also auch andere in allen Thei„len der Musik vollkommen und gründlich unterrich„ten können?„ Nur ein Blinder kann des Critici knorrichten Balken nicht sehen.

§. 128. Man erlaube mir, über die bisher angeführten und angewiesenen critischen Stellen noch einige Anmerkungen beyzufügen. Der Critikus redet allda von **vollkommenen, mittelmäßigen und blossen Componisten.** Daß diese Eintheilung meinem 89 bis 99 §. nicht widerspreche, und daß meine **Primaner** nicht weniger Wissenschaften besitzen sollen, als der Critikus seinen **vollkommenen Componisten** von rechtswegen angepriesen, braucht keines Beweises. Wegen der **mittelmäßigen** bin ich mit dem Critiko auch einerley Sinnes. Wie mag aber **ein blosser Componist** beschaffen seyn? Da ich von Wortspötterceyen kein Freund bin, so mag ich nicht untersuchen: Ob selbiger etwa ein betrügerischer **Empiricus** oder eine solche Person sey, welche von allen Theilen der Theorie **entblösset** ist, und folglich den vortreflichen Namen eines wahren Componisten nicht verdienet. Aber so viel ist gewiß, daß der cri-

tische Musikus durch seine oben angezeigten unaussprechlichen Widersprüche sich dermassen blosgestellet, daß seine Freunde sich seiner schämen. Muß nicht ein wahrer Critikus von Wissenschaften und Künsten philosophiren können? Verdienet aber derjenige wohl den herrlichen Namen eines Philosophen und Critici, der von einer einzigen Sache heute so, morgen anders urtheilet? Ist es nicht seine Schuldigkeit, allezeit nach dem höchsten Grade der Gewißheit zu streben? Kann solcher wohl ohne Mathematik erlanget werden? Hat nicht der critische Musikus sich selbst gefangen? Kann er wohl anders als durch öffentlichen Wiederruf befreyet werden?

§. 129. Verlanget iemand von dem Critiko eine der stärksten Proben seines ganz ausserordentlichen Verstandes, der betrachte folgenden, auf der 360sten Seite befindlichen, doppelten Querbalken: „Wenn „ich darthun will, daß die Mathematik keineswegs „zur Composition nöthig ist, so verstehe ich dadurch „so viel, daß weder zur Wissenschaft ein musikali„sches Stück zu verfertigen, noch auch zur Verfer„tigung selbst, die Mathematik = = = das geringste „beytrage.„ O du schlecht vergatterte Critik! Wie leicht kann man dich umstossen! Man berühret nämlich den untersten knorrichten Balken mit einem Strohhalme nur ein wenig, so fällt die ganze Maschine auf des ohnmächtigen Critici schwache Schultern. Wo stehet denn das Gesetz, daß ein Componist bey Verfertigung eines musikalischen Stückes sich erst um die ihm nöthigen mathematischen Wissenschaften bekümmern solle? Nirgends anderswo, als in des Critici leeren Einbildungen, von welchen er uns bis-

her schon manchen schattirten Abriß gegeben, und dadurch bezeuget, daß er noch nicht begriffen, aus welchem Grunde die Theorie und Praxis der musikalischen Composition beurtheilet werden müsse. So oft er vorher den Compositionsanfängern die, zur **gründlichen** Erlernung der musikalischen Theorie gehörigen, mathematischen Wissenschaften widerlich machen wollen: so oft hat ihn die Wahrheit schamroth gemacht. Weil er aber dem ohngeachtet ihr widerstrebet, so muß er nun dafür nach Verdienste mit seinen zween Querbalken so lange prangen, bis er ihr beständigen Gehorsam leistet. V. R. W.

§. 130. Bey so bewandten Umständen würde man mir übel deuten, die auf der 361 bis 364sten Seite ausgehangenen critischen Grotesken von Stück zu Stück zu untersuchen: sintemahl selbige nur kahle Abbildungen derjenigen erfrornen Aeste sind, welche der Criticus bey Verfertigung der obigen Querbalken zu seiner Erleichterung abgehauen. Damit aber doch alles zusammengehörige nicht von einander getrennet bleibe, so will ich, zu Bezeigung meiner schuldigen Billigkeit, dem schon sehr belästigten Critiko disfalls nichts mehr auflegen, sondern die besagten Kunststücke nur auf seine knorrichten Balken hangen, welchen es wegen ihrer großen Länge, Breite und Dicke ein leichtes ist, den ganzen critischen Unfug wegen der, bey gründlicher Erlernung der musikalischen Theorie, für unnöthig gehaltenen mathematischen Wissenschaften zu tragen. Glück zu den lasttragenden Querbalken!

§. 131. Hierdurch ist niemanden verwehret, folgende fünf Grotesken den übrigen vorzuziehen.

a) Auf der 361 S.: „Die nur auf scheibische Art, „ohne Mathematik, erlangte Erkenntniß der Intervallen und Geschlechten.„ Wenn iemand in hiesiger Nachbarschaft etwas ungegründetes vorträget, so nennt man es einen scheibischen Beweis. b) „Die nach den Gemüthsbewegungen geordnete „Töne, wobey sich mehr physikalische und moralische, als mathematische Gründe äussern.„ Abermals ein critisches Geständniß, daß ein vollkommen seyn wollender Componist die Mathematik nicht entbehren könne. Auf der c) 362 Seite: „Die „Reguln, die ein Componist beobachten muß, sind schon „lange vor ihm von der Natur und von der Vernunft selbst erfunden worden.„ Folglich hätte der critische Musikus mit seinen 78 Blättern und mit dem verlegenen Intervallenkrame zu Hause bleiben können. Auf der d) 363 Seite: „Die Seele der „Musik ist nichts anders als der gute Geschmack.„ Nach meiner Einsicht werden die mancherley tiefen und hohen Töne als körperliche Dinge durch das, von dem Componisten auf unterschiedene Art angegebene Maaß ihrer Dauer beseelet. So gewiß ich hiermit viel weiter als auf den so genannten geraden oder ungeraden Takt ziele: so gewiß verstehet der critische Musikus nicht: was der gute Geschmack sey? Hätte er in des Herrn Prof. Gottscheds critischen Dichtkunst das dritte Hauptstück vom guten Geschmacke mit Bedacht gelesen, er würde die Seele der Musik nicht bey den urtheilenden Zuhörern gesuchet haben.

§. 132. Die fünfte Hauptgroteske auf der 364sten Seite brauchet allerdings eine nähere Beleuchtung,

tung, indem allda bey Nacht und Nebel angezeiget worden: „Wenn ein Componist alle seine **Erfin-** „**dungen**, seine Sätze, und überhaupt alle keine melo- „dischen und harmonischen **Einfälle** nach den „mathematischen Verhältnissen betrachten und prü- „fen sollte: . . . so würde man nichts mehr von ei- „ner scharfsinnigen Ausdrückung der Gemüthsbewe- „gungen wissen, und man würde also alle Annehm- „lichkeit und alle Fertigkeit in der Musik verlieren.„ **Erfinden** heisset, nach dem Zeugnisse aller philosophi- schen Schriften, aus bekannten Dingen etwas unbe- kanntes herausbringen. Da nun ein Componist iederzeit vermögend seyn muß, sich mit solchen Erfin- dungen hervorzuthun, welche zur Erregung oder Stillung der vorhabenden Affekten durchgehends dienlich sind; so fragt es sich: Aus welchen bekann- ten Dingen er seine unverwerflichen Neuigkeiten verfertigen müsse? Antwort: Aus dem von der Na- tur dargereichten Stoffe der Musik, wovon ich schon das hauptsächlichste erinnert, und zugleich in möglich- ster Kürze erwiesen, daß man vom selbigen ohne Ma- thematik keine gründliche Erkenntniß erlangen könne. Da nun der critische Musikus diese Wahrheit in den vorigen Stücken ganz recht zur Erlernung der Composition gerechnet; hier aber zur Ausübung der- selben gezählet; so darf niemand zweifeln, daß er die- se fünfte Groteske bey Nacht und Nebel verfertiget.

§. 133. Aufmerksame Leser meines bisherigen Vortrages wissen, daß nur diejenigen für würdige Candidaten der ersten Compositionsclasse zu halten sind, welche alle zur Musik gehörige Wissenschaften ordentlich und gründlich erlernet, und denen es an kei-

keiner Tugend des Verstandes fehlet. Fast eben diese Sprache führet der critische Musikus im 8ten Stücke, 60 S. allwo er versichert, „daß es bey der „Erfindung vornehmlich auf die Große des Geistes, „und dann ferner auf die wohl gegründete Kennt„niß der zur Musik gehörigen Wissenschaften an„kommt, indem der Geist durch das letztere eine nö„thige und sichere Ueberlegung erlanget.„ So gewiß nun das Erhabene in der Erfindung die Wirkung eines hohen Geistes ist; und so gewiß der Vortrag derselben ein sicherer Beweiß einer durch Wissenschaften aufgeklärten Vernunft ist; eben so gewiß erschrickt kein Candidat der obersten Compositionsclasse über die vielen Irrlichter, welche der critische Musikus im 72sten Stücke ausfliegen lassen. Wozu aber sollen diese Irrwische dienen? Vielleicht, damit die von mir vorhin beschriebene Septimaner, Sextaner, Quintaner, Quartaner und Tertianer dann und wann einige Stellen erblicken, auf welchen sie „**nach den melodischen und harmonischen** „**Einfällen**„ wie die Maulwürfe nach anderer Lust, schnappen können.

§. 134. Indem der critische Musikus am Ende der 364sten und folgenden zwo Seiten beweisen wollen, „daß, wenn auch die Mathematik bey der „Composition nothwendig wäre, solches dennoch un„möglich und wider die Mathematik seyn würde;„ so hat er uns weiter nichts als seine irrigen Begriffe von der **Intervallen Anzahl, Verhältnissen und Temperatur** entdecket. Wegen des ersten Umstandes sagt er: „Die Anzahl der Interval„len ist noch nicht von den mathematischen

„Mu-

„Musikgelehrten bestimmet.„ Ich setze hinzu: Noch viel weniger von dem unmathematischen critischen Musiko in seiner oft erwähnten **Abhandlung von den Intervallen**, welche doch drey viertel Jahr eher als sein 72stes Stück erschienen ist. Meine Meynung über diese wichtige Sache wird der geneigte Leser in der nächst herauszugebenden Schrift, benamt: **Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz**, ersehen, allwo sich hoffentlich unumstößliche Gründe finden, daß in der Musik überhaupt nicht mehr als

zweyerley Primen;
dreyerley Secunden oder Nonen;
viererley Terzen;
dreyerley Quarten;
dreyerley Quinten;
viererley Sexten;
dreyerley Septimen, und
dreyerley Octaven gebrauchet werden können.

§. 135. Wegen des zweyten Umstandes sagt unser Criticus: „**Die Verhältnisse der allergebräuchlichsten Intervallen sind noch nicht** „**einmal ausmacht.**„ So gewiß ich nicht zweifele, daß er, besage der Vorrede zu seinem zweyten Theile, die meisten alten und neuen musikalischen Schriften mehr als einmal durchgelesen: so gewiß bin ich zu schwach, meinen Lesern zu verbieten, den letzt angeführten critischen Ausspruch für eine Frucht der mangelnden Erkenntniß oder gar für eine der größten Verwegenheiten zu halten. Ich lobe mir

dafür den mehr belobten Herrn **Mattheson**, der zwar bekanntermassen der Mathematik sonst eben nicht das Wort redet, iedoch diese Sache nicht nur hin und wieder in seinen Schriften überhaupt für richtig gehalten, sondern auch im **vollkommenen Capellmeister** derselben ein ganzes Capitel eingeräumet, und allda ziemlich umständlich gezeiget und bezeuget, **daß die Verhältnisse aller nöthigen Intervallen längst ausgemachet sind.** So wenig ich behaupten kann, daß der critische Musikus dem quedlinburgischen Logarythmen-Händler, **Meckenheuser**, disfalls blindlings nachgegangen, dem aber der Herr **Mattheson**, 1731, in der vermehrten Vorbereitung zur **Organistenprobe**, nach seiner Art, den Text gelesen: desto mehr hat mich und andern seither gewundert, daß dieser ältere Criticus dem jüngern wegen der verschmäheten Rationen so ungestraft durchschleichen lassen. Jedoch dieses iezt beyseite gesetzet!

§. 136. Da nun bey so bewandten Umständen niemand zweifeln kann, daß die Verhältnisse der Intervallen schon längst ihre Richtigkeit gehabt, so will ich vorher, aus Liebe zur Kürze, mir Erlaubniß ausbitten, demjenigen dreyfachen **Verhältnißregister** folgen zu dürfen, welches in des Herrn M. **Mizlers musikalischen Bibliothek**, II Band, IIII Theile, 73 bis 74 Seite, 31 bis 39 §. anzutreffen ist, und im **ersten Fache**, nämlich von 1 —— 2, 2 —— 4, 4 —— 8, 8 —— 16, 16 —— 32, 32 —— 64, die Verhältnisse **aller nöthigen Intervallen** also andeutet:

Vni-

Vnisonus:	1 —— 1.		1 —— 2:	VIII.
V maior:	2 —— 3.		3 —— 4:	IIII minor.
III maior:	4 —— 5.		5 —— 8:	VI minor.
III minor:	5 —— 6.		3 —— 5:	VI maior.
II maior:	8 —— 9. / 9 —— 10.		9 —— 16: / 5 —— 9:	VII minor.
II minor:	15 —— 16.		8 —— 15:	VII maior.
IIII maior:	32 —— 45.		45 —— 64:	V minor.

§. 137. Es wird hoffentlich nicht nöthig seyn zu beweisen, daß hier iedesmal zwo gegen über stehende Verhältnisse eine Octave: 1——2 ausmachen. Weit nöthiger hingegen scheinet es, denenjenigen eine hülfliche Hand darzureichen, welche den 16, 17 und 18ten §, am vorhergenannten Orte der **musikalischen Bibliothek**, als ein Räthsel angesehen, und deshalber klägliche Briefe herumgeschicket. Sollte wohl solchen bekümmerten Leuten durch folgende Vorstellung können geholfen werden?

1 gegen 1:	120:	der Grundklang.
1 -- 2:	60:	die einfache Octave.
1 -- 3:	40:	die erste zusammengesetzte Qvinte, als die beste.
1 -- 4:	30:	die zweyfache Octave.
1 -- 5:	24:	die zweyte zusammengesetzte grössere Terz, als die beste.
1 -- 6:	20:	die zweyte zusammengesetzte Qvinte.
1 -- 8:	15:	die dreyfache Octave.
2 -- 3:	80:	die einfache Qvinte.
2 -- 4:	60:	die Octave, welche 1 – 2 ähnlich ist.
2 -- 5:	48:	die erste zusammengesetzte grössere Terz.
2 -- 6:	40:	die zusammengesetzte Qvinte, welche 1 – 3 ähnlich ist.
2 -- 8:	30:	die doppelte Octave, welche 1-4 ähnlich ist.

3	--	4:	90:	die einfache Quarte.
3	--	5:	72:	die einfache grössere Sexte.
3	--	6:	60:	die Octave, welche 1-2, 2-4 ähnlich ist.
3	--	8:	45:	die erste zusammengesetzte Quarte.
4	--	5:	96:	die einfache grössere Terz.
4	--	6:	80:	die einfache Quinte, welche 2-3 ähnlich ist.
4	--	8:	60:	die Octave, welche 1--2, 2--4, 3--6 ähnlich ist.
5	--	6:	100:	die einfache kleinere Terz.
5	--	8:	75:	die einfache kleinere Sexte.
6	--	8:	90:	die einfache Quarte, welche 3--4 ähnlich ist.

§. 138. Wer sich noch weiter helfen oder rathen lassen will, der trage sowohl diese als die vorhergehenden Verhältnisse gehörigermassen auf das Monochord, und lasse es nicht gnug seyn, die sechs ersten, als den sogenannten Dur- oder Trompeten- oder Waldhörneraccord anzuschlagen: sondern erwäge auch alle weiter hier vorfallende Zusammenstimmungen; sonderlich diese sechs zusammen genommenen Rationes: 8:6, 8:5, 8:4, 8:3, 8:2, 8:1, welche einen Mollaccord in sich enthalten. Gewiß, der muß einen verdorbenen Magen haben, der bey ietzigen, nach dem **guten Geschmacke** strebenden, Zeiten kein Brodt bey sich behalten kann. Der in der Harmonik ungemein starke **Neidhardt** urtheilet, in seinen **gänzlich erschöpften mathematischen Abtheilungen des Monochordi**, 2 S. von diesen Umständen also: „Wer „die beyden Triades harmonicas wechselsweise an„schlägt, und durch ihr wellenförmiges, reines, ange„nehmes, liebliches, sanftes und süsses Beben nicht ge„rühret

„rühret wird, der muß etwas weniger als ein Mensch
„seyn.“ Dieser Ausdruck klinget in der That recht
capellmeisterlich.

§. 139. Im zweyten und dritten Fache des vorhabenden Registers, nämlich von 64——128, 128——256, 256——512, 512——1024, 1024——2048, findet man nicht nur die Rationes derjenigen **unverwerflichen** Intervallen, welche mit den vorher, 136 §. angezeigten **nöthigen** Intervallen, durch die Temperatur, übereinstimmnig gemacht werden: sondern auch die ungeheuren Verhältnisse der von mir für unbrauchbar erklärten Intervallen. Ingleichen sind in einem besondern Schubekästgen noch zweyerley Limmata, unterschiedene Dieses, Commata, Schismata und Diaschismata, zur vermeynten Ausputzung und unnöthigen Vermehrung der einfachen Klangstufen, oder vielmehr zum steten Andenken ihrer wohlmeynenden Erfinder, wohlverwahrt anzutreffen. Wer dieselben zahlreichen Seltenheiten noch nicht gesehen hat, kann solche in **Werkmeisters, Prinzens, Neidhardts, Matthesons, Eulers** und andern Schriften auf unterschiedene Art finden: mithin wird er sich über derselben Mangel nicht mehr öffentlich beschweren.

§. 140. Wem die Unendlichkeit des Klanges bekannt ist, wird meine gemachte Abtheilung der **nöthigen, unverwerflichen und unbrauchbaren Intervallen**, für gegründet halten: zumahl, wenn er aus folgendem Vortrage vernimmt, wie leichtlich die wegen der Richtigkeit der Verhältnisse ausgestreueten Zweifelsknoten aufzulösen sind. Vorher aber muß ich meinen Lesern bekannt machen, daß ich mich bey den

man-

mancherley Nachrichten nicht aufhalten werde, die sich disfalls in alten und neuen Schriften finden, und woraus die Verächter der Rationen Gelegenheit genommen vorzugeben, daß die ganze Harmonik ein grundloses Gebäude sey; sondern ich werde in möglichster Kürze erzählen, auf welche Art meine Wenigkeit sich bestrebet hat, lediglich dem Gesetze der Natur zu folgen, und alles zur vollständigen Tonleiter benöthigte

1) aus den Verhältnissen der harmonischen Dreyklänge;
2) aus den Rationen der natürlichen Melodie herzuleiten.

§. 141. Wofern ich mich recht besinne, so hat meine erste harmonikalische Arbeit in Schuljahren ohngefähr 1715, auf die Gültigkeit des Verhältnisses der kleinern und größern Terz $\overset{3\quad\quad 2}{6:5,\ 5:4}$ gezielet, u. folgende, auf zwo Octaven sich erstreckende, unverwerfliche Accordabwechselung herausgebracht:

Grundklang:	108.
6:5,	90.
5:4,	72.
6:5,	60.
5:4,	48.
6:5,	40.
5:4,	32.
6:5,	27.

§. 142. Bey der letztern kleinern Terz, 32:27, bemerkte ich zwar ein herunterschwebendes + plus; welches aber nicht vermögend war, die übrigen vollkommen guten Triades harmonicas mir verdächtig zu machen. Denn bald vermeynte ich aus damals

unzu-

unzulänglicher Einsicht, eine unrechte Grundzahl erwählt zu haben; bald schmeichelte ich mir, diesen kleinen Ueberschuß auf eine oder andere Art zu verbergen. Bey diesem Hin- und Herwenden entdeckte ich wider Vermuthen folgende **diatonische Treppe:**

Sonus fundamentalis:	60	
Secunda maior:	54	10: 9.
Tertia maior:	48	9: 8.
Quarta minor:	45	16: 15.
Quinta maior:	40	9: 8.
Sexta maior:	36	10: 9.
Septima maior:	32	9: 8.
Octaua:	30	16: 15.

§. 143. Unter vielen hier merkwürdigen Dingen zog ich viererley in Betrachtung; **erstlich**: daß alle Consonanzen rein geblieben, bis auf eine größere Qvinte, kleinere Qvarte, kleinere Terz und größere Sexte. **Zweytens**: daß das oberste Tetrachordium, wegen erfolgter gleichen Stellung der Secundenverhältnissen, mit dem untersten richtig übereinkomme. **Drittens**: daß schon alle Verhältnisse der **nöthigen Intervallen** (136 §.) oder derselben ähnliche Zahlen sich eingestellet; wovon weiter unten ein mehrers. **Viertens**: daß diese diatonische Treppe von derjenigen unterschieden sey, welche **Prinz** im **dritten Theile des satyrischen Componisten**, 80 S. gemacht und selbst nicht gebilliget hat. Ein gleiches kann ich jetzt mit noch mehrerer Gewißheit behaupten, da in der **musikalischen Bibliothek**, II Band IV Theil II Tab. 12 Num. zwar eben diese Grundzahl, iedoch mit ganz anderer Abmessungsart, und zugleich 50 und 25 statt 48 und 24 genommen worden.

§. 144.

§. 144. Ehe ich mich weiter wagte, schien mir höchstnöthig seyn zu wissen: Wie viel Klangstufen in dem Bezirke einer Octave unentbehrlich wären? Diese Untersuchung nahm mir zwar mehr Nebenstunden weg, als ich derselben gewiedmet, und ich eigentlich zu missen hatte; dargegen zeigte sie mir nicht nur diejenigen unumstößlichen Gründe, worauf die jüngst auszugebende Schrift: **Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz** gebauet worden: sondern sie entdeckte mir auch die Möglichkeit und Nutzbarkeit, wie und wenn iegliche der 12 Klangstufen, nach Erfoderung der vorhabenden Tonart, entweder Terminus grauis oder zu anderer Zeit Terminus acutus seyn könne. Ich versuchte also: Ob ich das von unterschiedenen vortrefflichen Männern hierzu in Vorschlag gebrachte Mittel, nämlich **die gleichschwebende Temperatur**, nach meiner geringen Einsicht auch zubereiteu könnte? Welcher Versuch mir auf unterschiedene Art gerieth: Wie ich denn allezeit, ohne Ruhmredigkeit, mehr als zehen unverwerfliche Arten zu temperiren darzeigen kann, unter welchen etliche ihre gleichabfallende zwölf großen Differenzen, und etliche nur sieben Abfälle haben. Dismal aber werde ich nur eine einzige Art darlegen, nämlich die schon zweymal angemeldete **Aufgabe** mit gehöriger **Auflösung und Beweis**, wenn ich zuvor, über die bisher üblich gewesenen Abtheilungsarten des Monochords, folgende Betrachtungen angestellet habe.

§. 145. Jedermann gestehet die Richtigkeit des Octavenverhältnisses 2:1. Niemand hat meines Wissens bisher gezweifelt, daß diese Ration vermittelst

telst der arithmetischen Theilung: $\overset{\frown}{2\ :\ 1}$ die Quarte
$\underset{\smile\ \smile}{4 - 3 - 2}$

und Quinte hervorbringet: ausgenommen ein **Meckenheuser** und ein **critischer** Musikus, welche sich, unzähliger Zeugnisse und Empfindungen ungeachtet, dennoch erkühnet, das Maaß dieser Qvinte und Qvarte für falsch auszuschreyen. Warum denn? Weil nämlich bey Fortschreitung der zwölf Qvinten die letztere etwas zu hoch, und hingegen bey Fortschreitung der zwölf Qvarten die letztere etwas zu niedrig klinget. Es sey ferne von mir, diejenigen geschickten Männer zu tadeln, welche aus guter Absicht solchen Qvinten- und Qvartengang auf unterschiedene Art verfertiget, und diesen beyden willkührlich gemachten Fehlern, bald auf diese, bald auf eine andere Weise, so sinnreich als mühsam haben abhelfen wollen. Nach meiner geringen Einsicht würde der gesuchte Zweck mit mehrerer Gewißheit und mit leichterer Mühe erlanget worden seyn, wenn ihnen nämlich folgender unwidersprechlicher Satz beygefallen wäre: **Wofern es möglich u. angenehm wäre, aus Intervallen von einerley Art gute Melodien u. Harmonien zu machen, so wäre zugleich das Gesetz vorhanden, den Raum der Octave oder überhaupt den Klang mit Verhältnissen von einerley Art auszumessen.** Da aber weder das eine noch das andere möglich, geschweige angenehm ist: so kann kein zulänglicher Grund angegeben werden, den Raum der Octave oder überhaupt den Klang mit Verhältnissen von einerley Art auszumessen.

§. 146. Ist es nicht ein offenbarer Widerspruch,

den

den Bezirk der Octave z. E. mit sechs großen Secunden **auf aristoxenische Art** ausmessen wollen, da man doch vorher eingestanden, daß alle Componisten, Sänger, Spieler und Zuhörer derjenigen **siebenstufichten** Ordnung folgen müssen, welche schon der alte **Pythagoras** ganz recht a potiori Genus diatonicum genennet hat? Wer bemerket hier nicht die Nothwendigkeit, dem vorhin (141, 142 §) harmonisch und melodisch entdeckten Numero septenario bey Einrichtung der vollständigen Klangleiter gehorsam zu folgen? Und wer zweifelt an der Richtigkeit des folgenden Schlusses? **Welche Verhältnisse bey der diatonischen Treppe unentbehrlich sind, dieselben müssen auch bey Verfertigung der zwölfstufichten Klangleiter nothwendig beybehalten werden.** Da nun niemand leugnen kann, daß die oben (136 §) angeführte Verhältnisse bey der diatonischen Treppe unentbehrlich sind: so müssen selbige auch bey Einrichtung der zwölfstufichten Klangleiter nothwendig beybehalten werden.

§. 147. Ich gestehe: Wer den vorgedachten Qvinten- und Qvartengang, ohne Absicht auf andere Intervallen, durchgehet, der wird am Ende des erstern **die kleinste Sexte**, u. bey dem andern **die größte Terz** wider Vermuthen wahrnehmen. Hieraus lässet sich schon wahrscheinlich schliessen, daß auf den übrigen also bestimmten Wegen ebenfalls ungesuchte Intervallen zu finden seyn werden. Will iemand zum Zeitvertreibe einen kleinen Spaziergang dahin anstellen, der besorge vorher folgende drey häuslichen Umstände. **Erster**: Aus der arithmetischen Theilung der vorhin (145 §.) eben so gefundenen Qvinte entstehen die

Ver-

Verhältnisse der kleinern und größern Terz: 3 : 2 / 6:5:4. Zweyter: Die arithmetische Theilung der größern Terz giebt der größern Secunde folgende zwo Verhältnisse: 5 : 4 / 10:9:8 welche gemeiniglich der kleine u. große Ton genennet werden. Drittens: Aus der arithmetischen Theilung des kleinen u. großen Tons entstehen vier unverwerfliche Verhältnisse der kleinern Secunde: 10 : 9 : 8 / 20:19:18:17:16, welche gleichsam die Mittelstrasse zwischen 25:24 und zwischen 16:15 ausmachen. Vielleicht werden diese vier Rationes mit einem unverdienten Kopfschütteln nur von demjenigen beehret, welcher bey flüchtiger Lesung der vorigen Sätze u. der ietzt angeführten häuslichen Umstände an das Continens u. Contentum nicht gedacht. Meines Erachtens ist und bleibet iegliche der Wahrheit gemässe Sache allezeit gut, sie mag alt oder neu seyn. Der hierdurch befriedigte Verstand wird in der Folge mit dem vernünftigen Gehör unfehlbar Causam communem machen: Folglich sehe ich mich nicht verbunden, dasjenige Urtheil zu erklären, welches der vortreffliche Herr Euler in seinem zu Petersburg, 1739, ausgegebenen Tentamine nouae Theoriae musicae, p. 150. §. 18. über die vorhabenden Verhältnisse beyläufig gefället hat.

§. 148. Wer nun auf dem angestellten Spaziergange die Octave mit vier kleinern Terzen ausmessen

sen will, der findet an statt der vierten nur **die größte Secunde.** Wer aber die Octave mit drey größern **Terzen** zu erreichen vermeynet, der muß sich an statt der dritten **die kleinere Qvarte** gefallen lassen. Folglich entdecket der auf drey Octaven sich erstreckende Gang **der größern Sexte** zugleich eine **kleinste Septime**, so wie der auf zwo Octaven sich erstreckende Gang der **kleinern Sexte** zugleich **die größte Qvinte** darzeiget. Aus allen diesen Umständen ist leicht zu erachten, daß in den Gängen **der größern und kleinern Secunde** zugleich **die kleinste Terz und die vergrößerte Prime**; Hingegen auf den Wegen **der kleinern und größern Septime** zugleich **die größte Sexte und die kleine Octave** angetroffen werde. Noch eins ist zu bemerken, daß nämlich **die kleinere Qvinte u. die größere Qvarte** in einer Octave hier nur einmal vorkommen können.

§. 149. Wollte nun der critische Musikus folgern: ich hätte hier selbst wider Willen ein Bekenntniß abgeleget, daß ausser der Octave alle übrige Masse der Intervallen falsch wären, so würde er sich eine vergebliche Freude machen. Denn ich frage ihn nach Anleitung des oben (145 §.) befindlichen Vernunftschlusses: Ob es möglich sey, einen Satz zu verfertigen, welcher aus zwoen oder mehrern über einander gesetzten Intervallen von einerley Art bestehet? Niemand komme mit folgendem Einwurfe aufgezogen: „Da

„{b, g, e, cis} drey über einander stehende Intervallen von

„einerley Art, nämlich drey kleinere Terzen sind; so

„hat

„hat der critische Musikus das Spiel gewonnen.“ Sachte! Ist nicht das mit Verstand bewaffnete Gehör hier der einzige Richter, welcher zwar, bey vorhabendem D moll, cis mit e für eine kleinere Terz; hingegen cis mit g für eine kleinere Qvinte, und cis mit b für eine kleinste Septime erkennet? Wo sind nun die über einander gesetzten zwo oder mehr Intervallen von einerley Art geblieben? Verlohnt es sich wohl der Mühe, über dergleichen ungegründete Dinge mehr Worte zu verlieren? Wer begreift also nicht, daß die vorhin erwähnte Ausmessungen mit Verhältnissen von einerley Art hauptsächlich nur das bekannte Axioma bekräftigen: Sonus est infinitus. Wer erkennet also nicht die Nothwendigkeit, diese bisher üblich gewesenen Ausmessungsarten zu verlassen, und dargegen, bey Verfertigung einer vollständigen Tonleiter, alle Verhältnisse der nöthigen Intervallen (136 §.) nach der unvergleichlichen Ordnung des uns angebohrnen harmonischen Dreyklanges klüglich zu Rathe zu ziehen?

§. 150. Ich komme also zu der 1716 und 1738 angemeldeten

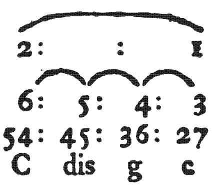
Aufgabe:

Einem willkührlich langen Monochord so viel Theile zuzueignen, als nöthig sind zu beweisen, daß die zwölf einfache Klangstufen gleichschweben.

Auflösung:

1) Wenn man die gewöhnlichen Namen der zwölf Klangstufen auf das Papier vorher unter einander geschrieben, und zu künftiger Bemerkung der kleinen

und großen Differenzen zwey Fache gezogen hat, so gebe man dem Grundklange eine solche möglichst kleine Zahl, welche die Rationes des Mollaccords ohne Nebenbrüche in sich enthält, u. zwölf gleichabfallende Zahlen aufweisen kann, die den Verhältnissen der nöthigsten Intervallen (136 §.) ähnlich sind. Man versuche demnach, ob die Zahl: 54, bey dem hier zum Grunde gelegten Mollaccord



die gedachte Foderung leisten könne, und schreibe erstlich diese vier Zahlen: 54, 45, 36 und 27, in die gehörigen Stellen des großen Differenzenfaches.

2) Bey dieser angefangenen Ordnung zeiget sich schon, wie das Fach der kleinen Differenzen einzurichten sey. Denn da die drey Klangstufen von C bis dis weder mehr noch weniger differiren als die vier Stufen vom dis bis g, oder als die fünf Stufen vom g bis c, nämlich bey ieglichem ietzgenannten Abschnitte 9, welche zusammen eben so viel ausmachen, als der Octave im großen Differenzenfache zuerkannt worden: so vertheile man in diesem kleinen Differenzenfache bey ieglichem Abschnitte diese 9 also, daß niemahls eine kleinere Zahl zwischen zwey größern stehe.

3) Zur Vollendung des No. 1. angefangenen Faches der großen Differenzen subtrahire man mit den No. 2. gefundenen kleinen Differenzen stufenweise vom Grundklange (54) bis zu dessen Octave (27).

4) Man

4) Man addire die zwölf großen Differenzen von 27 bis 51, und gebe die gefundene Summe: 451, der Octave im dritten Fache; hingegen dem Grundklange die verdoppelte Summe: 902, als die, in der Aufgabe zu wissen begehrte, Anzahl der Theile eines willkührlich langen Monochords.

5) Von dieser Hauptzahl, nämlich von 902, subtrahire man mit den No. 3. gefundenen zwölf großen Differenzen stufenweise bis zur Octave: so ist folgende Vorstellung der gleichschwebenden Temperatur fertig geworden.

	Die kleinen Differenzen.	Die großen Differenzen.	Die gleichschwebende Temperatur.
C		54	902
cis	3	51	851
d	3	48	803
dis	3	45	758
e	3	42	716
f	2	40	676
fis	2	38	638
g	2	36	602
gis	2	34	568
a	2	32	536
b	2	30	506
h	2	28	478
c	1	27	451
	27	451	

6) Hat man diese Vorstellung in gehöriger Ordnung auf das Monochord getragen, so kann man schon selbst auf melodische und harmonische Art versuchen, ob diese zwölf Klangstufen gleichschweben. Zur Erleichterung dieser Bemühung gehöret folgender

Beweis:

7) Aus der Auflösung bey No. 1. 2 und 3 erhellet, daß die kleinen und großen Differenzen ihren zureichenden Grund haben, indem alle derselben Abfälle aus den ähnlichen Zahlen des harmonischen Dreyklanges hergeleitet worden.

8) Betrachtet man ferner die **großen Differenzen** etwas genauer, so trift man unter selbigen folgende Zahlen, welche den Verhältnissen der **größern Qvinte** und der **kleinern Qvarte** vollkommen ähnlich sind:

3 : 2	4 : 3
54 : 36	48 : 36
51 : 34	40 : 30
48 : 32	36 : 27
45 : 30	
42 : 28	

9) Die Ration der **größern Terz** und der **kleinern Sexte** hat hier folgende ähnliche Zahlen:

5 : 4	8 : 5
45 : 36	48 : 30
40 : 32	

10) Dem Verhältnisse der **kleinern Terz** u. der **größern Sexte** sind hier folgende große Differenzen ähnlich:

6:

6 : 5	5 : 3
54 : 45	45 : 27
48 : 40	
36 : 30	

11) Die zwey Verhältnisse der größern Secunde u. der kleinern Septime haben folgende ähnliche Differenzzahlen:

10 : 9	9 : 8	9 : 5	16 : 9
40 : 36	54 : 48	54 : 30	48 : 27
30 : 27	45 : 40		
	36 : 32		

12) Das Verhältniß der kleinern Secunde, ingleichen die, nach Anleitung des 47sten §, unentbehrliche vier Rationen haben hier folgende ähnliche Differenzzahlen:

16 : 15	20 : 19	19 : 18
48 : 45	40 : 38	38 : 36
32 : 30		

18 : 17	17 : 16
36 : 34	34 : 32

13) Die noch übrige größere Qvarte ist vom dis zu a nach ihrem Urbilde 45 : 32 wahrzunehmen.

14) Wem diese ähnliche Zahlen der nöthigsten Verhältnisse noch zu wenig scheinen, der gedenke bey jeglichem Vorfalle an die Ergänzung der Octave.

15) Zu mehrerer Versicherung der Richtigkeit dieser gleichschwebenden Temperatur ergreife man die

gewöhnliche Probe, welche bekanntermassen am leichtesten durch dividiren, multipliciren u. addiren geschiehet. Wem diese Prüfungsart durch alle Intervallen anzustellen überflüßig scheinet, der unterlasse nicht, wenigstens **alle Consonanzen** schriftlich zu untersuchen: Da denn bey icglicher **größern Qvinte, kleinern Terz** und **kleinern Sexte** das herunterschwebende + plus; hinggegen bey ieder **kleinern Qvarte, größern Terz u. größern Sexte** das aufwärtsschwebende —— minus nach Wunsche sich einstellen wird. **Welches zu erweisen war.**

§. 151. Nun könnte ich der bisher aufgelösten und bewiesenen Aufgabe noch etliche wichtige **Anmerkungen** beyfügen. Da ich aber wegen dieser Einrichtung der vollständigen Klangleiter keinen Vorgänger habe; so muß wohl erst abgewartet werden, ob sie den erwünschten Beyfall gefunden: zumahl, da ihr Erfinder in den Augen der Rationverächter ein kleines Licht ist. Es irren zwar diejenigen Leser nicht, welche bey dieser Temperatur bemerken, daß sie

1) ohnerachtet ihrer kleinen Grundzahl: 902, weder vor der **Meckenheuserischen** von 16000 0000 Theilgen, noch vor der **Beaugrandischen** mit 15 bis 60 Nullen sich verstecken dürfe;

2) daß nicht durch das blosse Daseyn aller nöthigen Verhältnissen, sondern durch derselben gegründete Stellung der gesuchte Zweck erhalten worden. Allein die wichtigsten Puncte, als richtige Folgerungen, sind hiermit noch nicht entdecket, u. gehören auch nicht eigentlich hieher. Wie bald meine Umstände mir erlauben werden, mich hierüber weiter zu erklären,

ren, lässet sich noch nicht bestimmen: zumahl, da ich noch ein paar Schulden abzutragen habe.

§. 152. **Erstlich** erinnere ich mich folgender, 1738, angemeldeten Aufgabe: **Eine Orgel zu machen, auf welcher man, nach Belieben und verschiedenen Graden, bald stark, bald schwach spielen kann, und zwar nur auf einer Tastatur, ohne etliche Stimmen ab- oder mehrere anzuziehen.** Ich übergehe die dieserwegen eingelaufenen Anfragen. Ich verschweige auch die bey mir fruchtlos angebrachten Auslockungen. Jedoch darf ich nicht verbergen, daß von einem hohen Orte mir für diese Erfindung **fünfhundert Thaler** geboten worden, unter der Bedingung: einen schriftlichen Revers zu geben, daß der zur Ausarbeitung erwählte Mechanicus ein für allemal die Ehre der Erfindung haben solle. Nun sind zwar 500 Thaler bey mir ein großes Geld; allein es fragt sich: ob ein ehrliebendes Gemüthe mit Gelde zu bezahlen sey? Man denke der Sache nach, u. verarge mir nicht, daß ich diese Erfindung noch heimlich halte. Die spottende Zweifler sollen zu rechter Zeit beschämet werden. Wem ist wohl der Weg nach der neuen Welt iezt unbekannt, nachdem **Columbus** das Ey auf dem Tische stehend gemacht?

§. 153. **Zweytens** ist mir, 1745 zu Anfange des Herbstmonats, von einem reformirten Prediger bekannt gemachet worden, daß ein vornehmer musikalischer Streiter, 1744 in der Ostermesse, überaus heftig nach mir gehauen, ohne mich im geringsten beschädigt zu haben. Nun sagen zwar alle Rechtsgelehrte, daß bey dergleichen Begebenheiten mehr auf die Absicht als auf die ausgebliebene Wirkung zu sehen

sey. Weil aber zu vermuthen ist, daß mein hochzuehrender Herr Gegner über lang oder kurz noch einen solchen Anfall wagen, oder mich gar öffentlich herausfodern werde; so muß ich wohl ehrenthalber berichten, unter welchen Bedingungen ich mich in diesen Zweykampf einlassen wolle. **Erstlich** bitte ganz gehorsamst um Nachricht: Ob der Streitplatz in der Gegend 30 — 24 — 20 — 15, oder in 24 — 20 — 16 — 12 seyn soll? **Zweytens** will ich nach meines Gegners ehemahligen Vorschrift, oder vielmehr nach dem Naturrechte, ieglichen Terz- und Qvartenhieb mit einem Qvinten-Sexten-Septimen- und Octavenstosse abhalten. **Drittens** müssen wir beyderseits hübsch bey der Klinge bleiben: sonst möchten die Zuschauer uns für philosophische Separatisten ansehen. **Viertens** müssen wir uns aller Schimpfwerte unter Begleitung andächtiger Seufzer enthalten: Denn jene sind ehrbaren Männern unanständig, u. durch diese möchten seine Herren Secundanten weichherzig werden. **Fünftens** muß ieglicher von uns seinen Beweis nicht mit mancherley entlehnten Meynungen anfangen, sondern selbigen lediglich aus dem Wesen des harmonischen Dreyklanges herleiten: welches Verfahren bey Wahrheitliebenden mehr gilt, als ein großer **Bibliotheksextract.** Sollten aber diese vernünftige Bedingungen dem hochzuehrenden Herrn Gegner erwünschte Friedensgedanken beybringen, so soll mein bereits angefangener Commentarius über die 197 u. 198 S. des critischen Musici zweyten Theil dem Vulcano geopfert werden. En dextra fidesque!

§. 154.

§. 154. Schlüßlich überlasse meinen Lesern, unpartheyisch zu untersuchen: ob ich

1) den critischen Musikum mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilet;
2) die Gegenden u. Ursachen seiner größten Fehltritte bemerket, u. ihm den rechten Weg gezeiget;
3) die Nothwendigkeit der Mathematik bey NB. **gründlicher** Erlernung der musikalischen Composition erwiesen habe.

Wie hier erstlich die Bescheidenheit überhaupt der Heucheley entgegengesetzet worden: Also habe ich mich bey den nachdrücklichen Redensarten insbesondere aller schimpflichen Worte, Drohungen u. angedichteten Meynungen enthalten. Da ich **zweytens** ihm, nach bemerkten vornehmsten Fehltritten, nicht nur den rechten Weg gewiesen, sondern auch die ihm wohlgerathenen Stücke getreulich angezeiget u. geziemend angepriesen habe; so kann mich niemand der verhaßten Tadelsucht beschuldigen. Hätte **drittens** der critische Musikus bey Entwerfung des grundlosen 71 u. 72 Stückes sich an das richtig anweisende 60ste Stück gehalten, so würde mein kurzgefaßter **Beweis wegen Nothwendigkeit der Mathematik** 2c. ja überhaupt diese ganze Schrift, nach Aussage des 7den §, nicht hervorgetreten seyn. Was soll er nun ergreifen? Nichts anders als Geduld: denn er hat selber Schuld. Sollte aber allenfalls ein zanksüchtiger Alfonso, oder sonst iemand, wegen dieser Beurtheilung mit mir hadern wollen, der beliebe vorher wohl zu erwägen, was ich oben (35 §.) wegen meines stärkern Nachfolgers angekündiget habe. Gnug!

III.

Sendschreiben an *** Lorenz Mizler, Stifter der längst gewünschten Societät der musikalischen Wissenschaften, in welchem I. der bevorstehenden Reformation der Musik, II. einer Aufgabe wegen der Temperatur; III. einiger nützlicher Erfindungen gedacht; Und etliche nöthige Erinnerungen für die Tonkünstler so bescheiden als freymüthig eingeschaltet worden von Christoph Gottlieb Schröter, Comp. und Org. an der Hauptkirche zu Nordhausen.

P. P.

Kaum hatte ich den ersten Theil Ihrer lehrreichen musikalischen Bibliothek bedächtlich gelesen, so wurde ich auf eine seltene Art angetrieben, sie vor andern gelehrten Tonkünstlern hochzuachten.

Die Erwegung der Unmöglichkeit, diese fremde Triebe deutlich zu beschreiben, reitzte mich zwar, davon stille zu schweigen; hingegen die Betrachtung des beliebten Wohlstandes befohl mir, die ihnen schuldige Hochachtung ohne Verzug u. ohne Scheu zu bezeigen: wie denn Dero an meine Wenigkeit abgelassene zwey überaus höfliche Antwortsbrieffe beweisen, daß ich meine Pflicht nach Vermögen beobachten wollen.

Dahin zielte ich auch mit den überschickten drey schlechten Strophen, womit Sie, den vierten Theil der musikalischen Bibliothek beschlossen; einige Blät-

ter

ker vorher aber ein Werk angefangen haben, worüber die Gelehrtesten des gelehrten Teutschlandes sich verwundern, die sinnreichen Ausländer erstaunen, verständige Musici sich freuen, die widriggesinnten aber für Schrecken erstummen.

Glückselige Zeit! in welcher man beherzt angefangen, u. unerschrocken fortfähret, die höchstschädlichen Feinde des menschlichen Verstandes, nämlich den Thorheitsvollen **Aberglauben**, die vielerley **Meynungen** von einerley Sache, die verlachenswerthe **Leichtgläubigkeit**, nebst dem übrigen **Schwarm der grundlosen Irrthümer**, vermöge des Satzes des Widerspruches, unermüdet auszurotten.

Glückselige Zeit! in welcher man den menschlichen **Verstand und dessen Tugenden**, nämlich die forschende **Weisheit**, die voraussehende **Klugheit**, die unentbehrlichen **Wissenschaften**, die nützlichen **Künste**, die mancherley **Sprachen**, die beseelte **Scharfsinnigkeit**, die seltene **Tiefsinnigkeit**, den feurigen **Witz**, die bewährte **Erfahrungs- u. Versuchkunst**, die halb göttliche **Erfindungskunst**, und alle hierunter begriffene Sachen nicht mehr mit dem verworrenen Garne der scholastischen Grillen bestricket, sondern dem besagten menschlichen Verstande die **eigenthümliche Freyheit** lässet, alle würkliche u. mögliche Dinge, vermöge des Satzes des zureichenden Grundes, auf das schärfste zu untersuchen, um dasjenige Ziel zu erreichen, welches **der Allerweiseste von Ewigkeit** gegeben, als er im Anfange der Zeit vernünftige Creaturen geschaffen.

Glückselige Zeit! in welcher eine längst gewünsch-

wünschte Societät anfänget, die edle Tonkunst als einen der vornehmsten Theile der Gelehrsamkeit zu betrachten. Ich sehe schon im Geiste, wie die Weltweisheit so wohl überhaupt, als die Mathematik ins besondere sich freuet, ihre, für verlohren geschätzte, liebste Freundinn wieder zu umarmen, und ihr auf den Erbthron zu helfen, von welchem sie ein barbarischer Einfall der Unwissenheit gewaltsam verstossen.

O! möchte mein großer Wohlthäter und hochgeehrtester Landesmann, nämlich der im Leben so scharfsinnige als leutselige, nun in GOtt selige Herr Johann Christoph Schmied, Königl. Pohln. und Churfürstl. Sächs. Capellmeister;

Ingleichen der in eben solcher Würde gestandene, u. mit den musikalischen Klängen sehr zärtlich umgegangene Herr Johann David Heinichen;

Wie auch des ietzt erwehnten H. tüchtiger Lehrmeister, nämlich der, wegen seiner tiefen Einsicht in die musikalischen Wissenschaften so wohl als andere Theile der Gelehrsamkeit, weitberühmte Herr Johann Kuhnau, Dero Nachricht von der Societät der musikalischen Wissenschaften noch erhalten haben.

Mein Hochgeehrtester Herr wollen mir vielleicht ins Ohr sagen, daß dieser Wunsch vergeblich; iedoch noch nichts versäumet sey, wenn ich dieser Ausschweifsung ein nöthiges Ziel stecken, oder mich deutlicher erklären wolle.

Wohlan! auf Dero Befehl soll es hiermit geschehen: Ich habe nämlich zweymal das sonderbahre Glück gehabt, der vorhin genannten drey vortreflichen

chen Männer der gelehrte **Unterredungen von der bevorstehenden musikalischen Reformation** vergnügt anzuhören. Die erste Unterredung hielt der schon gedachte scharfsinnige **Schmied** mit dem 1715. aus Leipzig angelangten tiefsinnigen Kuhnau, bey dem redlichen **Herrn Emanuel Benisch,** Organisten an der Kreutzkirche zu Dreßden. Die zweyte geschahe 1719. bey dem Muster eines rechtschaffenen Musikdirectors, ich meyne den höchstverdienten Cantor u. treufleißigen Collegen der weitberühmten Kreutzschule, **Herrn Johann Zacharias Grundig,** da der aus Italien ohnlängst zurückgekommene **weitdenkende Heinichen** mit dem mehr belobten **Schmied** das Wort führte.

Diese lehrreiche Unterredungen haben das von GOtt u. der gütigen Natur mir verliehene musikalische Naturel bisher zu unermüdeten Fleiß u. geschärften Betrachtungen um so viel mehr aufgemuntert, da Zeitlebens keinen Lehrmeister, weder in theoretischer noch practischer Musik gehabt, ausgenommen, daß bey meinem seligen Vater vor dem siebenten Jahre im Singen ziemlich fertig geworden.

Wäre mir die lebhafte Vorrede, welche der vom blossen blassen Neide beneidete, Herr Capellmeister **Neidhart,** 1706. seiner **besten u. leichtesten Temperatur** vorgesetzet, in den Schul- u. Akademischen Jahren vor Augen gekommen, so hätte ich mich der Mathematik mehr beflissen, u. dasjenige, was unser, nie zur Gnüge gerühmte, Herr Capellmeister **Mattheson,** in seinen vielen Schriften hin und wieder sinnreich eingeschaltet, mit unverblendeten Augen betrachtet. Anbey kann nicht bergen, daß mein geschwor-

schworner Feind, mit Namen: de pane lucrando: mir bisher viele Steine der Verhinderung in den Weg geleget, auf welchem ich, ohne Wegweiser, die musikalischen Wahrheiten suchen wollen; dem ungeachtet bin ich glücklich gewesen, einige derselben zu finden.

Keinen Lehrmeister haben, bringet Schaden und Nutzen; **Schaden**; Indem gemeiniglich viel Zeit unnöthiger Weise verschwendet wird, wenn einer allein den Grund einer Sache genau untersuchen, u. derselben verschiedenen Gebrauch richtig determiniren will, welche mühsame Arbeit vielleicht schon längst von andern verrichtet worden;

Nutzen: Indem man von allen Vorurtheilen frey ist, wenn nämlich der höchstschädlichen Eigenliebe kein Raum gegeben wird; da gehet man der lieben Wahrheit ungehindert nach, u. bindet endlich mit ihr ein festes Freundschaftsband, welches kein Feind zertrennen kann, der mit gleissenden Meynungen bewafnet, auf uns loß gehet.

Wie nun hieraus erhellet, daß kein Musikus mit Grunde der Wahrheit vorgeben könne, er verstehe alles gründlich, was zur Tonkunst gehört; also werden Ew. ** mir, als einem mich selbst unterwiesenen, nicht übel deuten, daß ich jetzt nur mit einer **Hand voll** musikalischer Sachen erscheine, welche ich nach und nach von allen Seiten betrachtet, hier aber mit wenig Worten bemerket habe:

I. Man ersiehet auf allen Notenblättern die Möglichkeit, unzähliche Melodien zu machen, deren Bezirk sich nur bis auf die Terz oder Quarte erstrecket. Obgleich nun dieselben manchmahl unentbehrlich scheinen

nen; so nenne ich sie doch nur halbgute, u. sage mit allen, welche den melodischen Schlüssel zu dem musikalischen Lustgebäude in Händen haben: eine gute Melodie muß zu ihrem körperlichen Umfange wenigstens eine Quinte oder Sexte haben; widrigenfalls führet sie auf eine ungewisse Tonart. Es fliesset auch hieraus, daß derjenige keiner von den größten Tonkünstlern sey, welcher irgends eine Fuge über den Anfang des Gesanges: Werde munter, mein Gemüthe! machen wollte.

II. Obwohl ich längst überzeuget bin, daß die 3 u. 4 stimmige Harmonie in dem schlecht einher gehenden u. gebundenen Styl rein u. vollständig ausgearbeitet werden könne; so werden doch wenig Componisten mich überreden, daß sie ein gleiches in dem vielstimmigen freyen Styl bewerkstelliget haben. Wer die Partituren mit Verstande erwägen kann, der wird befinden, daß bald der fliessenden Melodie, bald der richtigen Harmonie Gewalt angethan worden. Diese Anmerkung hat ihren Ausfluß nicht nur aus dem so oft frisch angefärbten Verbote der Quinten- und Octavenfolge, sondern vielmehr aus dem fast ausgelöschten Gebote des wahren Sitzes aller Klangstuffen. Ich frage demnach: Wie theuer ist hier guter Rath?

III. Je leichter es wäre, diejenigen mit Bescheidenheit zu nennen, welche seit einem Jahrhundert die brauchbaren Wege zu kräftiger Melodie u. nachdrücklicher Harmonie verhauen haben; desto mehr Verdruß würde man dadurch auf sich laden: Weil verschiedene hervorragende Componisten noch am Leben sind, welche die zierlichen Eingänge zu der schönen Gegend der besagten Melodie u. Harmonie mit starken spanischen Reutern dichte besetzet haben.

IV. Es müßte der letzte Componist seyn, welcher die richtigen Wege, von einer musikalischen Provinz, in die andern 23. mit ihr vereinigten Provinzen binnen wenig Minuten nicht zu finden wüßte, ohne der weit abführenden Landstraße, oder dem gewöhnlichen Zirkel zu folgen; man hat aber auch angemerket, daß die meisten solcher reisenden Componisten durch die verbotenen und gefährlichen Holzwege listig geschlichen. Sie wissen manchmal kaum, woher sie kommen; geschweige, wohin sie wollen.

V. Die aus dem vorigen Herumschweiffen entstandene **beliebte Freyheit in dem Recitativ** wird endlich an dem Gehöre und Gemüthe vernünftiger Zuhörer die grausamste Tyranney ausüben.

Damit ich aber mit der andern Hand nicht leer erscheine, so will, mit Dero gütigsten Erlaubnis, noch eine kleine Zugabe beyfügen. Ich hatte diesen Sommer Gelegenheit, einen reisenden geschickten Musikum mündlich zu fragen: Warum des scharfsinnigen **Herrn Neidharts**

beste und leichteste Temperatur	von 1706;
Sectio Canonis harmonici	von 1724;
gänzlich erschöpfte mathematische Abtheilungen	von 1734;

nicht zum durchgängigen Gebrauch angenommen worden?

Worüber ich folgende Antwort erhielt?

Da die wenigsten iezt lebenden practischen Musici weder Zeit noch Gelegenheit haben, die Mathematik und die Buchstabrechnungskunst zu erlernen; mithin nicht überzeuget werden können, daß diese oder jene Temperatur richtig sey; so entstehet die Gegen-

gen-

genfrage: Ob es nicht möglich u. rathsam, daß die theoretischen Musici in dergleichen Fällen sich einer leichtern Lehrart befleissen möchten? Denn ich halte mit allen Verständigen für billig daß ein Lehrer sich nach der Fähigkeit seiner Schüler richte. u. s. w.

Ich bin viel zu schwach, diesem seltenen Ausdrucke den gehörigen Nachdruck zu geben; iedoch nehme mir die Freyheit, einige meiner längst gehegten Gedanken über die vielerley Temperaturen ohne Scheu zu eröffnen:

Ungleichschwebend ist diejenige Temperatur, in welcher die abgezogene Differenzen ungleich sind. Vielleicht hat der schon belobte Herr Neidhart selbst Unrath vermerket, als er in seiner dritten Schrift, die letztere Seite, geschrieben; denn soll man daselbst die ungleichen Differenzen vom D, Dis, bis E unter die Kleinigkeiten rechnen? Wo bliebe die mathematische Richtigkeit?

Neidharts beyde Temperaturen zugleich:		Die abgezogene Differenzen:		
C	2000			
Cis	1888	112		
D	1782	106	6	
Dis	1682	100	6	NB
E	1587	95	5	NB
F	1498	89	6	NB
Fis	1414	84	5	
G	1335	79	5	
Gis	1260	75	4	
A	1189	71	4	
B	1122	67	4	
H	1059	63	4	
c	1000	95	4	
		1000		

Da Herr Neidhart selbst auf der 40 Seite gestanden, daß Trompeten und Waldhörner an der gleichschwebenden Temperatur ihren Theil auszusetzen haben; so wollte seine dreyfache Bemühung einigen unbedachtsamen Lesern anfangs vergeblich scheinen; sie hat aber, wie bekannt, in Absicht der besaiteten Instrumenten, schon großen Nutzen mit sich gebracht. Auf Orgeln und andern Blaseinstrumenten wird er sich nach und nach auch zeigen. Damit nun die Componisten und andere practische Musici, bey dem Gebrauche der gedachten Trompeten und Waldhörner, ihren Zuhörern nicht ferner falsche Waare für gut Geld verkaufen dürften, so wäre mein herzlicher Wunsch dieser, daß einige wohl bemittelte Künstler mit vereinigten Beurtheilungskräften sich bemüheten, diese beyde **Sonderlinge** zu reiner Melodie u. verknüpfter Harmonie brauchbar zu machen. Die unfehlbaren Regeln der Erfindung, welche der vernünftigste der ietzigen Weltweisen, nämlich der Herr **G. R. Wolf** gegeben, nöthigen mich, folgende Aufmunterung herzusetzen: **So gewiß diese nöthige Erfindung noch nicht wirklich da ist, so gewiß ist sie in dieser Welt möglich.**

Der Zeitmangel u. andere mich einschränkende Umstände wollen mir noch nicht erlauben, folgende mir selbst gemachte Aufgabe vollständig auszuarbeiten:

Einer willkührlich langen Saite so viel Theile zuzueignen, als nöthig sind zu beweisen, daß die zwölf unterschiedene Klangstufen gleichschweben.

Zur Erleichterung der Auflösung haben mir folgende Sätze gedienet.

I. Vermöge des Satzes des zureichenden Grundes ist

ist es nicht gleichgültig, der willkührlich langen Saite eine willkührliche Anzahl der Theile zuzueignen: Widrigen falls hat man bald zu viel, bald zu wenig Theile, oder unnöthige Brüche zu erwarten.

II. Die seitherigen Klangmesser haben vermeynet, den Proceß mit den Differenzen zu beschliessen; ich aber habe mit zureichendem Grunde denselben von zwölf gleichfallenden oder gleich steigenden Differenzen angefangen, und nach ziemlicher Mühe befunden, daß unter zwölf Zahlen nur eine sich hieher schicke.

III. Wenn man die gefundenen Differenzen zusammensetzet, und nachgehends verdoppelt, so zeiget sich die gewisse Anzahl der Theile von selbst, welche der willkührlich langen Saite zugeeignet werden müssen. Diese Anzahl könnte man zwar mit 2, 4, 8, u. s. w. vervielfältigen; aber ohne sonderbaren Nutzen. Hieraus erhellet ebenfalls, daß, wenn die gewöhnliche 1000 Theile keine Unrichtigkeit mit sich brächten, man statt selbiger 2000, 4000, 8000, und mehrere Theilgen erwählen könnte; allein auch hier ist die Sparsamkeit eine Tugend.

IV. Gleichwie die sechste Zahl bey Einrichtung der sechsten abzumessenden Klangstuffe, nämlich bey der kleinern Quinte oder größern Quarte, der wahre Mittelpunct ist, nach welchem die höhern und tiefern Stuffen eingerichtet werden müssen; also dienet diese sechste Zahl zum sechsten Beweise, daß die eilf abgemessenen Klänge gleichschweben.

V. Die kleinern abgezogenen Differenzen halten, ebenfalls eine gleiche Ordnung, wie die größeren gefundenen Differenzen.

Ich gebe diese Temperatur vor keine sonderbare Erfindung aus; auch kann hierdurch der überaus

scharfsinnigen Arbeit des Herrn Neidharts kein Abbruch geschehen; sondern meine einzige Absicht ist, denen Clavier- Orgel- und andern Instrumentmachern, welche die Mathematik nicht verstehen, hülfliche Hand zu leisten.

Zwar haben einige dieser Künstler, welche seit etlichen Jahren sich unterstanden, eine meiner Erfindungen für die ihrige auszugeben, an mir nicht verdienet, mit ihnen so säuberlich zu verfahren, als ietzt wirklich geschehen soll: Ich habe nämlich 1717, zu Dreßden, nach vieler Ueberlegung, ein Modell von einem neuen Clavier, mit Hämmern, theils mit, theils ohne Triebfedern, verfertigen lassen, auf welchem man nach Belieben bald stark, bald schwach spielen, alles singend und manierlich herausbringen kann. Nicht lange hernach hatte ich die hohe Gnade, daß **Ihro Königl. Majestät** höchstseligen Andenkens, selbiges zweymal in hohen Augenschein nahmen, und in Beyseyn des Hrn. Grafen von Vizthum, wie auch einiger Cammerherren, u. des mehr gedachten Capellmeisters, Herrn Schmiedens, allergnädigst billigten; mithin Verfügung treffen wollten, daß selbiges von einem geschickten Künstler vollkommen und rein ausgearbeitet werden sollte.

Ich will, um Weitläuftigkeit zu vermeiden, andere ansehnliche Leute ietzt nicht nennen, welche dis Modell ebenfalls vor Augen und Ohren gehabt, und laut sicherer Nachricht, meistentheils noch leben. Auch will ich nicht für gewiß sagen, ob derjenige **ein höflicher Bauer** sey, welcher dis löbliche Unternehmen zu meinem grossen Schaden und seiner größten Beschimpfung hintertrieben, und nach meiner Abreise aus Chursachsen, diese Erfindung in- u. ausserhalb Teutschland

bekannt

bekannt gemacht? Aber so viel ist gewiß, daß Signor Bartolomeo Christofali, dessen in **Matthesons** zweyten Bande seiner **musikalischen Critik**, auf der 336 Seite gedacht wird, nur der zweyte Erfinder seyn kann, so wie ich, nach richtiger Zeitrechnung, wirklich der erste bin; Es würde denn erweislich gemacht, daß zwo verschiedene Personen zu verschiedener Zeit einerley Sache zu einerley Absicht erfinden könnten. Anbey fällt mir ein, daß wegen Erfindung der Buchdruckerey ein gleicher Streitfall sich eräuget.

Nun sollte ich diejenigen auch nennen, welche in Deutschland meine Erfindung nachgemacht: Deren einer so, der andere anders in den Nebenumständen verfahren; allein aus Mitleiden über den verfehlten Endzweck verschweige ich iezt ihre bekannte Namen: Anerwegen ich längst versichert bin, daß keiner diesem Instrumente die gehörige Stärke zu geben vermocht, damit es wenigstens bey einer Cammermusik deutlich zu vernehmen sey. Mithin haben sie dabey weiter nichts gethan, als das Sprüchwort wahr gemachet: Es ist leichter, eine gute Sache mittelmäßig nachzumachen, als selbst was tüchtiges zu erfinden.

Artig ist es, daß keiner diesem Kinde den rechten Namen zu geben weiß. Noch artiger klinget es, daß ieder vermeynet, seine Arbeit sey die beste, wenn nur ein rechter Spieler drüber käme: Sie meynen ohnfehlbar denjenigen auch, welcher den Endzweck dieses Instruments vor dessen Erfindung reiflich erwogen hat. Am allerartigsten scheinet es, wenn ich in einem Briefe lese: **Man hat gemeynet**, Mr. **Schröter wäre schon gestorben.** Gesetzt, ich wäre schon

todt, so bleibet doch das Gesetze da: **Laß einem jeden das Seine.**

Damit ich aber diese lieben Herrn überzeuge, daß ich mit ihnen, wegen dieser bey mir gefundenen Erfindung, nicht weiter zürne; so will ich selbigen, aus aufrichtigem Gemüthe, einen unmasgeblichen Vorschlag thun, etwas zu erfinden, wodurch sie so wohl Ehre als Geld ich sage in ihren Namen: Geld! erwerben können, nämlich: eine Orgel zu machen, auf welcher man, nach Belieben und verschiedenen Graden, bald stark, bald schwach spielen kann, und zwar nur auf einer Tastatur, ohne etliche Stimmen ab- oder mehrere anzuziehen. Sollte ihnen diese Erfindung zu schwer fallen, so erbiete ich mich für ehrliche Bezahlung, ihnen das Geheimniß zu eröfnen.

Indem ich das vorhergehende überlese, so finde mich genöthiget, Ew. ** gehorsamst zu ersuchen, meine gewöhnliche Weitläuftigkeit abermals gütigst zu übersehen. Wer an aufrichtige Freunde schreibet, der richtet sich nicht allezeit nach dem gewöhnlichen 2 oder 3 seitigen Briefmaase, sondern bedienet sich des Rechts der Freundschaft, alle Angelegenheiten mit bescheidener Freymüthigkeit vorzutragen.

Obgleich nun dieser öffentliche Brief verschiedene Sachen in sich enthält, welche manchem Leser eine fliegende Hitze ausjagen möchten; so bin ich doch in meinem Gewissen überzeuget, daß die historische Zeilen unwidersprechliche Wahrheiten sind: Dahero vermuthe nicht, daß ein Nachfinder an mir sich öffentlich zu Schanden machen wolle. Wegen der problematischen Vorträge, und anderer eingeschalteten Erinnerungen, getraue mir auch fertig zu werden, wenn nämlich

lich der Gegner sich deutlich nennet, und vernünftig aufführet; widrigenfalls soll er mit sich selbst fechten.

Endlich wünsche vom Grunde meiner Seele, es wolle die höchste Weisheit Ew. ** als Stifter einer längst gewünschten Societät der musikalischen Wissenschaften, die reichlich geliehenen Kräfte zur Ausführung eines so großen Werks kräftigst stärken, u. bey etwa erfolgendem neidischen Widerspruche Dero klügliche Geduld mehr und mehr vermehren, bis dasjenige Ziel, welches ich nebst allen vernünftigen Kreaturen ie eher ie lieber zu hören und zu sehen verlange, glücklich erreichet worden.

Verbleibe übrigens mit schuldigster Hochachtung

Ew. **

als meines hochzuehrenden Herrn

Nordhausen
am 22 September,
1738.

gehorsamster
Christoph Gottlieb Schröter.

IV.

Sechste und letzte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister.

Ein und zwanzigstes Hauptstück.

Von Zirkelgesängen oder Kreisfugen, sonst Canones genannt.

Die sogenannten Canones heissen deswegen Zirkelgesänge oder Kreisfugen, weil sie gleichsam in die

Runde herum gesungen oder gespielt werden. Sie heissen auch auf Lateinisch Fugae perpetuae, auf Welsch Fughe in consequenza, das ist, immerwährende Fugen, Folgefugen. Die Alten machten zu viel, die neuern zu wenig Wesens davon, am sichersten ist die Mittelstrasse. Es ist aber nach Herrn Matthesons Beschreibung eine Kreisfuge **ein kurzes Sing-oder Klingstück, welches verschiedene Stimmen aus einer einzigen Vorschrift, die oft nur eine Zeile beträgt, nach einander daher machen, u. immer von forne wieder anfangen können.** Musikbeflissene sellen sich in dieser Gattung zu setzen allerdings üben, weil dadurch eine große Fertigkeit in der Setzkunst überhaupt zuwege gebracht werden kann, wenn man sich aber gar zu sehr daran gewöhnt, so wird man hernach in freyen Compositionsgattungen ganz steif. **Zarlino, Penna, Zacconi, Kircher, Tevo, Bononcini, Artusi, Berardi,** haben in ihren Schriften von den Kreisfugen gehandelt, Herr Mattheson aber gedenkt die Sache ganz anders vorzutragen, als bishero noch von niemand geschehen. Er wird nämlich untersuchen, wie die Kreisgesänge gemacht werden müssen, u. wie vielerley Gattungen es derselben gibt. Der Herr Verfasser merket wohl an, daß es Merkzeichen einer Seichtgelehrsamkeit wären, wenn man über die Contrapuncte u. Kreisfugen spottete, dergleichen **Niedten** im dritten Theile seiner Handleitung bey etwas schmuziger Feder entfahren. Herr **Mattheson** merket aus Berardi instittut. harm. P. III. c. 59. folgende zwölf Kreisfugen an:

1. Canone all' unisono, al sospiro, das ist, wo die zweyte Stimme der ersten im Einklang nachfolget, u. nur um ein Viertel später anhebt. 2. Ca-

2. Canone all' unisono, doppo mezza pausa, sopra un canto fermo, d. i. wo die folgende Stimme, nach eines halben Takts Pause eintritt, und wobey wir bemerken, daß zu der Zeit Mode gewesen, einen canto fermo, oder eine gewisse choralmäßige Melodie fest zu setzen, nebst welcher denn zwo andere Stimmen den Kreisgesang führten. Dieser Gebrauch ist aber abgekommen, u. die wenigsten Kreisfugen binden sich iezo an einen Canto fermo.

3. Canone alla seconda di sotto, wo die zweyte Stimme nicht im Einklange, sondern einen Ton tiefer ihre Nachfolge anstellet. Eben diese Beschaffenheit hat es mit den neun übrigen Arten. 4. Alla Terza di sotto. 5. Alla Quarta di sotto. 6. Alla Quarta di sopra, eine Quarte höher. 7. Alla Quinta di sopra. 8. Alla Sesta inferiore. 9. Alla Sesta inferiore. 10. Alla Settima inferiore. 11. Canone della diapason inferiore. *)

Es gibt ferner Kreisfugen, bey welchen die Führstimme (guida) das erstemal so gesungen wird, wie sie auf dem Papier stehet, die Folgestimme aber durch eine Gegenbewegung der Intervalle, und durch doppelte auch wohl verminderte Geltung der Noten. Das andremal wird aus der Folgestimme die Führstimme gemacht, u. ebenfalls, wie es stehet, vollzogen. Hingegen verändert sich die Führstimme in die Folgestimme, u. bekommen die Noten eine andere Geltung. Es gibt

*) Herr Mattheson hat zwar von zwölf Arten der Kreisfugen aus dem Berardi geredet, aber eine vergessen u. nur eilf angeführt. Weil ich den Berardi nicht bey der Hand habe, muß man ihn selbst nachschlagen, u. suchen welche vergessen worden.

gibt überdies noch verschiedene Kunststücke dieser Art. Z. E. Berardi Canon mit 32 Diskantstimmen, worzu ein ganzes Castratenland gehört, und Kirchers Irrgarten von 128 Chören mit 256000 Stimmen. So sehr sich unsere Vorfahren hierinn vertiefet, so haben sie doch dadurch das unerschöpfliche Wesen der unendlichen Zusammenstimmungen einigermassen an den Tag geleget.

Mit der Composition der Kreisfugen geht man also zu Werke: Man ersinne erstlich einen zweystimmigen Satz von 6 bis 8 Takten, und schreibe ihn so auf, daß die zweyte Stimme eben dieselbe Melodie, welche die erste hat, Takt vor Takt, nachmachen könne. Soll nun die zweyte Stimme nach Verfliessung eines Takts anfangen, so muß der zweyte Takt des Führers so eingerichtet werden, daß er zu dem ersten völlig einstimmet. Eben so muß der dritte zum zweyten, der vierte zum dritten sich reimen, besonders der letzte zum ersten, alsdenn ist es eine Kreisfuge ohne Ende mit zwoen Stimmen. Die unterste Stimme schreibt man allemal vorher, die obere hernach, ein Takt nach dem andern, wie I. Tab. 1 Fig. Nach diesem bringt man beyde Zeilen in eine, und wo die Folgestimme eintritt, wird ein Zeichen gemacht, wie I. Tab. 2 Fig. Alsdenn heißt es ein geschlossener Canon (canone chiuso), da hingegen der erste ein offener war (canone aperto). Man siehet schon aus dieser Probe, daß in diesen Kunststücken sich geschickte Bindungen anbringen lassen, wodurch sie den größten Zierrath erhalten. I. Tab. 3 Fig. ist ein Exempel ohne Dissonanzen, so wie die Alltagskreisfugen gemeiniglich sind, denen es aber doch an Lebhaftigkeit nicht fehlet.

In

In der Folge trägt Herr Mattheson was neues vor, wenn er in einem Exempel ein paar geschickte Kreisfugen für drey Stimmen so einrichtet, daß sie nicht allein abwechseln, sondern auch, gleich den ordentlichen Fugen auf verschiedene Art versetzet, u. mit einer Veränderung von Solo u. Tutti versehen werden. Es ist der Mühe werth, daß man den vollkommenen Capellmeister selbst aufschlägt u. das Exempel mit Fleiß betrachtet, welches vier Blätter in Folio beträgt. Eine Kreisfuge von vier Stimmen ist I. Tab. 4 Fig. u. eine von fünf Stimmen 5 Fig. zu sehen.

Bisher sind es solche Kreisfugen gewesen, die ihre Stimmfolge im Einklange anstellen, welche auch die gebräuchlichsten sind. Es können aber noch verschiedene andere Intervalle darzu dienen. Ein wahrhaftig fast unverbesserlich schönes Muster mit drey verschiedenen Stimmen hat der Herr Verfasser von einem Engelländer, William Bird, der Baccalaureus musices gewesen, angeführt, welche Arbeit 200 Jahre und drüber alt ist. Siehe I. Tab. 6 Fig. Die andere Stimme tritt hier in der unterliegenden Qvarte des Hapttons (hypodiatessaron); die dritte aber in der Unteroctave (hypodiapason) ein. Allein so gut auch dieser Canon von drey Stimmen ist, so hätte doch Herr Mattheson einen kleinen Fehler anmerken u. ihn verbessern können. Nämlich wenn die dritte Stimme eingetreten, so macht solche mit der Note c im siebenden Takte einen qvintenhaften Gang, wie 7 Fig. zu ersehen. Ob gleich die erste Stimme sich hinauf, u. die dritte herunter bewegt, indem die andere pausirt, so ist doch in dem Augenblicke vorher der völlige Accord f dur da gewesen, und unmittelbar folget alsdenn

denn sogleich der Accord g moll darauf, welches sehr qvintenhaft u. widrig klinget: Jedoch zwo Noten können die ganze Sache verbessern, ohne daß es der Melodie Abbruch thut, welche vielmehr verbessert wird. Man darf nämlich im achten Takte nur statt der zween d, setzen b a, wie 8 Fig. so ist der Sache abgeholfen. Die Kreisfugen, da die zweyte Stimme eine Qvinte oder Qvarte tiefer, oder höher eintritt als der Führer, können mit vieren, wie ordentliche Fugen gesetzt und so eingerichtet werden, daß sie eine Umkehrung leiden. Herr Mattheson sagt von dieser Arbeit die Wahrheit recht artig. Er heisset sie nämlich eine canonische Plackerey, die, wenn sie noch so wohl geriethe, doch gemeiniglich sehr viel gezwungenes an sich hätte, und nur zur starken Uebung in der Harmonie diente, wie die hölzerne Voltigirpferde einem Schüler in der Reitkunst. Geriethe aber die Arbeit nicht gut, sondern käme einem sanglosen Setzer unter die Hände, so möchte man sie lieber dem Rade Jxions zueignen, als elisäische Ohren damit quälen. Ein Exempel einer räthselhaften Kreisfuge gibt Herr Mattheson von dem berühmten Herrn J. S. Bach in Leipzig, wie 1 Fig. II. Tab. zu sehen. Er hat solche 1727 Herr D. Hudemann zugeschrieben, und ist die Auflösung II. Tab. 2 Fig. von einem Ungenannten in Hamburg, der nach der Zeit Organist in Gröningen geworden, mit Beyhülfe eines andern Liebhabers der Music verfertiget worden. Man heisset dergleichen Kreisfugen auf welsch canone enimmatico, auf latein. canon aenigmaticus, auch canon clausus, weil keine Zeichen dabey stehen, wie die Stimmen eintreten sollen, u. man solches erst, gleich einem Räthsel, errathen muß.

Al

Al roverscio heißt auf verkehrte Art, nämlich, wenn die Kreisfuge zuvor, z. E. eine Qvarte, empor gestiegen, so muß bey der Verkehrung die Melodie an eben dem Orte eine Qvarte herunter fallen, und so müssen alle Intervalle durchaus auf verkehrte Art antworten. Ich will hiebey einen Vortheil entdecken, womit die Verfertiger solcher musikalischen Spielwerke geheim thun. Wenn man die Kreisfuge verkehren will, so kehrt man das Papier um, worauf solche stehet, und schreibet solche von der rechten zur linken Hand ab, wie das Hebräische, und lässet die folgende Stimmen in eben der Ordnung nach einander eintreten, wie bey der Kreisfuge, da sie nicht verkehrt war. Die Tonart, so durch die Verkehrung sich verändert, wird durch die Intervalle selbsten bestimmt. Ich will Herrn Bachens Canon zum Exempel nehmen. Weil vier Zeichen voranstehen, II. Tab. 1 Fig. so siehet man, daß der Canon aus vier Stimmen bestehet, die nach einander folgen, wie sie geschrieben stehen, nämlich erst der Diskant, hernach der Alt, denn der Tenor und Baß. Wenn man einmal errathen, wie die Simmen eintreten, so ist das ganze Räthsel aufgelöset, und dieses ist nichts schweres, wenn man erst weiß, mit was für einem Intervall die folgende Stimme anhebet, welches sogleich der Schlüssel zu erkennen gibt. Denn in einer Kreisfuge nehmen die Stimmen, die verschiedene Schlüssel haben, doch auf den fünf Linien einerley Raum ein. Z. E. Die erste Note der Kreisfuge stehet auf der mittlern Linie, die andere zwischen der vierten und fünften Linie, u. s. f. eben so stehet die erste Note aller übrigen Stimmen auch auf der mittlern Linie, u. die zweyte zwischen der vierten u. fünften u. s. w.

Da

Da nun die Noten die Töne bezeichnen, nachdem der vorstehende Schlüssel beschaffen, so fallen die Töne, die die folgenden Stimmen haben, sogleich in die Augen. Die andere Stimme nämlich hat in der Bachischen Kreisfuge c, f, d, e, c u. s. w. und die dritte, als der Tenor, a, d, h, c u. s. f. Um nun leicht zu errathen, wie die Stimmen auf einander folgen in Ansehung des Eintretens, so darf man nur Achtung geben, welche Intervalle von der ersten u. andern Stimme sich zusammen schicken, indem man immer drey bis vier Intervalle der andern Stimme mit dem zweyten, dritten, vierten u. fünften Intervall der ersten Stimme vergleichet u. zusammenhält, ob solche nach den Regeln der Harmonie zusammenstimmen oder nicht. Stimmen solche zusammen, so hält man noch die dritte mit den zwey vorhergehenden zusammen, u. wenn sie gleichfalls übereinstimmt, so hat man den Ort des Eintretens gefunden. Stimmt solche aber nicht überein, so ist es ein Anzeichen, daß die andere Stimme nur von ohngefähr mit der ersten übereinstimmte, oder daß die dritte Stimme anders eintritt als die andere. Im ersten Falle hält man nun die vier ersten Intervalle der andern Stimme, nun mit dem dritten, vierten, fünften u. sechsten Intervall der ersten Stimme zusammen, da es sich denn weisen wird, wenn man also fortfährt, u. immer die vier ersten Intervalle der andern Stimme, mit vier Intervallen der ersten Stimme vergleichet, dergestalt, daß man immer von diesen forn eins wegläßet, und hinten eins zusetzet, wo eigentlich das Eintreten der Stimme ist. Im andern Falle, wo die zweyte Stimme mit der ersten übereinstimmt nur an einem einzigen Ort, die dritte aber nicht in eben

der

der Ordnung übereinstimmt, so muß man den Ort des Eintretens für die dritte Stimme auf ietzt eben beschriebene Art noch einmal suchen.- Wer nun die Regeln der Harmonie versteht, der kann auf besagte Art das Eintreten der Stimmen sogleich errathen, ohne lange darüber nachzudenken. Nun will ich das Umkehren erklären, welches sehr leicht ist. Man nimmt, wie oben gesagt, das Papier, worauf die Kreisfuge stehet, und kehret das unterste zu oberst, und lieset von der rechten zur linken, so ist der ganze Handel verrichtet, u. alle steigende Intervalle sind dadurch in fallende, u. alle fallende in steigende verkehret, wie einem ieden in die Sinne fällt. Denn wenn man eine Maschine, da verschiedene Kugeln theils von oben herunter, theils von unten hinauf sich bewegen, umkehret, so ist leicht zu begreifen, daß die Kugeln, die sich zuvor von oben herunter beweget haben, nun in eben der Ordnung von unten hinauf bewegen müssen, wenn die Verkehrung keinen Einfluß in die Bewegung hat, u. eben so werden sich auch die Kugeln, die sich zuvor von unten hinauf beweget, nun von oben herunter bewegen. Wenn man nun eine Kreisfuge als eine Maschine ansiehet, und die Noten als Kugeln, die sich bald von oben herunter bald von unten hinauf bewegen, so lässet sich die Sache leicht vorstellen. Nun wollen wir sehen, wie die Schlüssel bestimmet werden durch die Verkehrung. Verkehren heißt die steigenden Intervallen in eben so große fallende, und die fallenden Intervalle in eben so große steigende verwandeln. Verkehret man nun die Kreisfuge II. Tab. 1 Fig. so kommt zwar eine fallende Quarte heraus im Violinschlüssel, sie ist aber groß. Da nun im Verkehren die steigenden Inter-

vallen in eben so große fallende verwandelt werden sollen, das erste steigende Intervall aber eine ordentliche Quarte war, so muß entweder die erste Note h um einen halben Ton durch Verzeichnung des b erniedriget werden, oder die andere Note f muß durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhet werden bey der Verkehrung. Da nun das erste dem Herrn Verfasser beliebet, so sind dadurch auch die übrigen Intervalle dergestalt dadurch bestimmt worden, daß noch drey b haben müssen vorgesetzet werden. Denn das andere Intervall muß eine steigende kleine Terz werden, f a ist aber eine große Terz, also muß vor a ein b stehen, daß eine kleine Terz entsteht; u. so sind auch die übrigen zwey b entstanden, welches man nun leicht finden kann, wer nur ein bißgen nachdenken will. Da man nun einmal zur Diskantstimme den Violinschlüssel mit vier b erwählt, so sind dadurch die übrigen drey Schlüssel zugleich bestimmet worden. Denn es sind keine andere Schlüssel vorhanden, in welchen die gehörige Note eben auf der mittlern Linie anfangen könnte, als der hohe Alt, der Alt u. der hohe Baß. Fragt man, warum hat man denn ungewöhnliche Schlüssel erwählt, und nicht auch die vornen stehenden Schlüssel bey der Verkehrung beybehalten? so antworte ich, es hat dem Verfasser so gefallen. Denn weil es ein musikalisches Räthsel seyn soll, so hat man es dadurch etwas schwerer gemacht. Es hätten die vier ordentlichen Schlüssel können beybehalten werden, u. alsdenn wäre die Verkehrung herausgekommen wie II. Tab. 3 Fig.

Nun ist noch zu erklären übrig, warum bey der Verkehrung die Stimmen in einer entgegengesetzten Ordnung

nung auf einander folgen. Und dieses ist abermal gar leicht zu begreifen. Denn da die ganze Melodie verkehrt wird, so wird auch die Ordnung, nach welcher die Stimmen eintreten, zugleich mit verkehrt. Man kann solches am besten sehen, wenn der Canon ausgesetzt ist, da alle vier Stimmen untereinander stehen. Man betrachte also die Kreisfuge wie sie II. Tab. 2 Fig. ausgesetzt ist, und kehre darnach das unterste zu oberst, so findet man, daß der Diskant zu unterst kommt, der Baß aber zu oberst. Weil es nun aber wider die Ordnung der Natur, daß der Diskant zu unterst u. der Baß zu oberst stehet, so müssen die Zeichen ordentlich gesetzet werden, da im übrigen alles bleibet, woraus folget, daß, wenn die Harmonie nebst der Melodie in einer entgegengesetzten Ordnung erhalten werden soll, nun der Baß anfangen, u. die übrigen Stimmen gleichfalls in einer verkehrten Ordnung eintreten müssen.

Ehe ich diese Kreisfuge verlasse, muß ich noch zwo Anmerkungen beyfügen. Die erste ist, daß bey der Verkehrung die halben Tone zu ganzen, u. die ganzen Tone zu halben werden können, im Fall nach der ordentlichen Regel ein Ton entstehet, der nicht in der Leiter lieget. So ist bey unserer Kreisfuge das dritte Intervall ein ganzer Ton, bey der Verkehrung aber wird im Diskant und Alt dieses Intervall zu einem halben Tone, weil sonsten ein Ton herauskäme, der nicht in der Leiter läge, hingegen im Tenor und Baß bleibet der ganze Ton, weil die Tone darzu in der Leiter liegen, wie II. Tab. 3 Fig. zeiget. Die andere Anmerkung soll sagen, daß alle Kreisfugen sich verkehren lassen. Das solches wahr sey, finde nicht für nöthig weitläuftig

aus dem Wesen der Kreisfugen, das ist, aus der Art ihrer Zusammensetzung zu erklären. Wer mich bishero verstanden, dem wird auch die Möglichkeit als wahr in die Sinnen fallen; doch finde für nöthig, die Wahrheit mit etlichen Exempeln zu bestätigen. Ich will des **William Bird** Kreisfuge verkehren nach den oben angegebenen Regeln, so wird solche stehen wie III. Tab. 1 Fig. Wenn die Kreisfuge I. Tab. 5 Fig. verkehrt wird, so wird solche wie III. Tab. 2 Fig. aussehen. Ich habe mich bey dieser Kreisfuge des berühmten Herrn **Bachens** etwas aufgehalten, weil Herr Mattheson davor gegrauet hat; da ich aber doch gleichwohl mit dem Verfasser des vollkommenen Capellmeisters überzeugt bin, daß solche Anfängern in der Setzkunst zum Unterrichte u. Nachsinnen dienen können, u. solche sonderlich in der Harmonie üben, so habe ich mir nicht davor grauen lassen, solche zum Nutzen der Lehrbegierigen zu untersuchen u. ihnen einige Vortheile zu entdecken, die sie in andern musikalischen Schriften nicht so leichte finden werden.

Nun ist noch die sogenannte krebsgängige Kreisfuge (canon cancrizans) übrig, da man erstlich die völlige Hälfte zu Papier bringt, u. denn einen Contrapunct darzu setzt, worauf man die Noten der Oberstimme besonders hinschreibet, u. die Noten der Unterstimme von hinten zu dran hängt, so ist der Krebs gesotten. Herr Mattheson sagt von diesen krebsgängigen Kreisfugen, daß sie keine Dissonanzen duldeten, weder in Rückungen, noch in Bindungen, noch in punctirten Noten: Auch dürften sich die Zeichen b u. ♯ nicht melden, ausgenommen solche, die eigentlich zur Tonart gehörten. Ob es wahr sey, wird sich hernach weisen.

Ein Exempel dergleichen krebsgängiger Kreisfugen ist II. Tab. 4 Fig. Wenn nun solche gesungen werden soll, so fängt der eine von der rechten zur linken, der andere von vornen an. Wenn solche in der Mitte auf einander gestossen, sagt Herr Mattheson, so kehren sie wieder um, und stimmen das vorige Lied von neuem an. Dieses ist nicht in dem Wesen der krebsgängigen Kreisfugen gegründet, sondern man kann von vornen bis zu Ende singen, indem der andere von der Rechten zur Linken die ganze Kreisfuge zugleich durchsinget rückwärts. Wenn also der eine von der Rechten zur Linken, der andere von der Linken zur Rechten die ganze krebsgängige Kreisfuge durchgesungen, so fangen sie die Kreisfuge wieder von vornen an zu singen, iedoch mit dem Unterschiede, daß derjenige, der zuvor von vornen angefangen, nun von hinten anfängt, u. der zuvor von hinten angefangen, nun von vornen anhebt. Es ist also nicht an dem, daß wenn die beyden Stimmen in der Mitte auf einander gestossen, sie alsdenn wieder umkehren, u. das vorige Lied von neuem anstimmen, wie Herr **Mattheson** lehret, als der in dem folgenden Satze zum zweytenmale solches einprägt, wenn er sagt: **daß beyde Stimmen bis auf die Hälfte der Zeile fortsingen, und nicht weiter gehen, sondern alsdenn von neuem eben denselben Gang halten.** Herrn Matthesons eigenes Exempel II. Tab. 4 Fig. lehret, daß, wenn die beyden Stimmen in der Mitte zusammengestossen, man nicht nöthig habe wieder umzukehren, u. das vorige Lied von neuem anzustimmen, sondern daß iede Stimme die ganze Zeile absinget, die eine vom Anfang bis zu Ende, die andere vom Ende bis zum Anfange.

Es befindet sich auch nicht der Wahrheit gemäß, daß diese krebsgängige Kreisfugen keine Dissonanzen u. die Zeichen b u. ♯ duldeten. Damit ich das Gegentheil nicht mit vielen Worten beweisen darf, so habe IV. Tab. 1 Fig. dergleichen krebsgängige Kreisfuge hingesetzet, die nicht nur Dissonanzen hat, sondern auch das b in h verwandelt. Sie lässet sich auch umkehren, wie 2 Fig. IV. Tab. zu sehen, u. bleibt doch eine krebsgängige Kreisfuge. Diese umgekehrte krebsgängige Kreisfuge schliesset in der Mitte, als dem Endigungsklange der Tonart.

Zwey und zwanzigstes Hauptstück.

Vom doppelten Contrapunct.

Der vollkommene Capellmeister sagt, daß der doppelte Contrapunct, u. die von ihm herstammenden Doppelfugen, nur für solche Componisten gehörten, die von Natur eine starke Beurtheilungskraft besitzen, von großem Fleisse u. unermüdetem Nachdenken sind, auch die Kräfte der Harmonie tief einsehen. Die Zuhörer aber müßten eine tüchtige Kundschaft melodischer Künste, einen reinen Geschmack an dauerhafter Arbeit, u. sonsten ein wohleingerichtetes Gehirn haben. Der Herr Verfasser wird für diesmal nicht den Zuhörern, sondern nur den harmonischen Künstlern Unterricht geben.

Der Name doppelte Contrapunct ist allgemein, u. begreift auch die Doppelfugen unter sich, welche besondere Arten derselben sind.

Ein doppelter Contrapunct ist ein kurzer harmonischer Satz von zwoen Stimmen, deren

ren obere zur untern, u. die untere auch zur obern gemacht werden kann, so daß sie dennoch in beyden Fällen sehr wohl zusammen klingen.

Es sind sieben Dinge in Obacht zu nehmen, wenn man doppelte Contrapuncte verfertigen lernen will. Nämlich

1. Die Gegenbewegung (motus contrarius) welche dreyerley ist. Erstlich wenn sich die Stimmen zugleich gegen einander bewegen, so daß die eine fällt, wenn die andere steigt, u. umgekehrt. Zweytens wenn die Stimmen, eine nach der andern folgen, so daß die steigende Noten der einen Stimme bey der zweyten in fallende, diese hingegen in steigende verändert werden. Diese zweyte Gegenbewegung hat wieder eine Nebeneintheilung; sie wird nämlich in die schlechte Gegenbewegung, da man nicht auf die halben Tone siehet, und in die genaue Gegenbewegung eingetheilet, da man auch die halben Tone nicht aus der Acht läßset. Diese Beobachtung der halben Tone gehet nur das diatonische Klanggeschlecht an, u. ist eigentlich was die Italiener al roverscio, die Franzosen à la renverse, die Deutschen gegen einander umgekehrt, nennen. Von der zweyten Gegenbewegung gibt I. Tab. 9 Fig. ein Exempel. Denn alle Noten im ersten und zweyten Takte sind im dritten und vierten umgekehrt, doch so, daß dabey nicht auf die halben Tone gesehen wird, welches die schlechte Gegenbewegung heißt. In der 10ten Fig. I. Tab. werden auch die halben Tone nicht aus der Acht gelassen, u. das ist die genaue Gegenbewegung. Drittens, wenn die nachfolgende Stimme die Noten der vorhergehenden

von hinten anfängt, welches auf Lateinisch motus retrogradus, auf Welsch cancherizante, auf Französisch à reculons, auf Deutsch, rückgängig oder krebsgängig heisset. Siehe IV. Tab. 3 Fig. Diese dritte Gegenbewegung kann entweder in eben derselben Stimme, oder in verschiedenen, ferner in eben denselben Klängen, oder in der höhern oder tiefern Octave, oder in andern Intervallen angestellet werden.

2. **Die Evolution** oder **Verwechselung** (euolutio). Es wird darunter die Verkehrung der Stimmen verstanden, welche die Italiener Riverscia-mento oder Rivolgimento nennen. Sie ist dreyerley. Die erste, wenn aus der Oberstimme die untere wird u. s. w. Die zweyte, wenn nicht nur die Stimmen vertauschet, sondern auch die Intervalle in der Gegenbewegung angebracht werden. Die dritte, wenn die Verwechselung der Stimmen von hinten angefangen wird.

3. **Die Vermehrung** (augmentatio), gehet auf die Geltung der Noten, wenn nämlich eine Stimme der andern ohne Veränderung des Satzes oder der Intervalle in solchen Noten nachfolget, die länger und grösser sind an äusserlicher Geltung als die vorhergehenden. Hieher gehört auch die **Verringerung** (diminutio), als das Gegentheil, da die Geltung der Noten verkürzet wird.

4. **Das Hinken** (alla zoppa) ist, wenn in einem Contrapuncte die Noten wider die ordentliche Zeitmaaße so gerücket werden, daß sie gleichsam hinken oder anstossen, wie man solches im Allabrevenstyl für künstlich hält. Ein Exempel siehe IV. Tab. 5 Fig.

5. **Das Auf- und Niedersteigen,** (alla diritta) will

will so viel sagen, daß alle Noten des Gegensatzes durch Stuffen auf u. niedersteigen u. nicht den geringsten Sprung machen müssen. Der Hauptsatz bey einem steigenden doppelten Contrapunct (contrapunto alla diritta) ist ein fest stehender Gesang (Canto fermo) welcher hernach mit seinem Gegensatze verwechselt wird, er mag zu Anfange in der obern oder untern Stimme seyn. Ein Beyspiel eines steigenden doppelten Contrapuncts unter einem feststehenden Gesange (Contrapunto doppio alla diritta, sotto un canto fermo) ist IV Tab. 6 Fig. der feststehende Gesang ist, wie schön leuchtet der Morgenstern. *)

6. **Das Springen** (di Salto) ist das Gegentheil von dem vorhergehenden. Ein springender Contrapunct (contrapunto di Salto) muß nämlich so eingerichtet seyn, daß er keinen einzigen Schritt, sondern lauter Sprünge thut, wie IV Tab. 7 Fig. zu sehen. Der feststehende Gesang ist, mitten wir im Leben sind, ꝛc.

7. **Das Punctiren** ist, wenn die Noten des Gegensatzes an verschiedenen Orten und bey verschiedener Geltung mit Puncten versehen sind. Die gewöhnlichsten Gattungen sind: der halbe Schlag mit einem Puncte, das Viertel mit einem Puncte, das Viertel mit einem syncopirten Puncte. Den Anfängern zu Gefallen hat man diese drey Gattungen IV Tab. Fig. 4 unter a b c vorgezeichnet.

*) Bey dem Gegensatze im dritten Takte ist ein Fehler oder Druckfehler angebracht, wenn auf die Quinte eine Octave in der geraden Bewegung folget, welcher Gang wegen der verdeckten Octaven niemals nichts nütze gewesen. Es wird derohalben statt c, im Tenor wo das Sternchen steht, a seyn müssen.

Die vier letzten Arten des doppelten Contrapuncts heissen mit einem allgemeinen Namen treulose Contrapuncte (contrapunti perfidiati) weil sie mit einem eigensinnigen Vorsatze nicht nur an einen gewissen Unterwurf überhaupt, sondern sich auch daneben an einen eigenen Klangfuß dergestalt binden, als ob sie dem festen Gesange gar keinen Glauben mehr halten u. gleichsam untreu werden wollten. Sie können also so verschieden seyn, als die Zusammensetzung der Klangfüsse. Herr Mattheson führt drey dergleichen Gattungen an. Die erste heißt, der treulose Contrapunct, von zwey Vierteln und vier Achteln mit einer Tirate (contrapunto perfidiato di Tirate, con due semiminime e quatro Crome) wie V Tab. 1 Fig. Die andere von einem Viertel und zwey Achteln (d' una Semiminima e due Crome) die Dritte von einem halben Schlage im Aufheben der Hände mit einem Puncte und zwey Achteln (della Minima nel levare della Mano, col punto, e due Crome) wie 2. 3 Fig. V Tab. zeigt.

Man hat auch einen fugenmäßigen doppelten Contrapunct, da der Gegensatz eine kurze Klausel vor sich nimmt, u. selbige, als obs eine Fuge abgeben sollte, hin und wieder, wo sichs nur schicken will, in verschiedenen Intervallen, gleichsam wiederschlagend anbringet. V Tab. 4 Fig. ist dergleichen fugenmäßiger doppelter Contrapunct (contrapunto doppio fugato).

Hieher gehört auch der Contrapunct von einem gewissen Satze (contrapunto d'un sol Passo) der beständig behalten wird, wie VI Tab. 1 Fig. lehret.

Ferner die eigensinnigen Contrapuncte (Contrapunti

punti ostinati, pertinaci) worin sich in dem Gegensatze eine gewisse Melodie in eben demselben Tone allemal hören läßt, mit dem Unterschiede, daß immer eine veränderte Geltung der Noten, oder ein neuer Rhythmus vernommen wird. Nicht eben nach der Reihe, wie im Exempel VI Tab. 2 Fig. sondern bey guter Gelegenheit.

Es sind auch die doppelten Contrapuncte von einer hüpfenden Art (Contrapunti in Saltarello) anzumerken, als die von dem ernsthaftern Sprunge unterschieden. z. B. 3 Fig. VI Tab.

Imgleichen die, so gewissermassen in der gedritten Bewegung vorgebracht werden, da die eine Stimme, nämlich der Punct oder Satz mit zwey oder vier Vierteln; die andre hergegen, nämlich der Contrapunct oder Widersatz mit drey, sechs bis zwölf Achteln verfährt. Unter dieser gedritten Bewegung (tempo ternario) verstehet man keinen Tripel, oder ungeraden Takt, sondern nur die Bewegung desselben in gerader Zeitmaaße, wie VI Tab. 4 Fig.

Endlich die gebrochenen u. nachahmenden Contrapuncte (Contrapunte in sincopazione ed imitatione) in welchen eine Stimme der andern, auf cananische Art im Einklange oder in der Octave, iedoch mit einer gerückten Bewegung nachfolgen muß, wie Tab. VII 1 Fig. Es ist hiebey zu merken, daß die Umkehrung entweder in Mittelstimmen oder doch mit solcher Begleitung vorgenommen werden müsse, daß die Quarten ihre gute Bedeckung bekommen.

Bisher sind solche Contrapuncte vorgekommen, die sich in ihrer Verkehrung an kein gewisses Anfangsintervall binden. Zur Grundregel, wie man derglei-

chen

chen Contrapuncte setzen soll, gibt Herr Mattheson folgende an: **Man muß kein anders anschlagendes Intervall in der Harmonie gebrauchen, als diese vier, den Einklang, die Terzen, die Sexten, große und kleine, sammt der Octave.** Die Ursache ist, weil die übrigen sich mit keinem Wohlklange umkehren. Der Einklang u. die Octave dürfen sich nicht zu oft melden, u. die Sexten mit den Terzen soll klüglich abwechseln.

Nunmehro kommen wir auf die Contrapuncte, die nach einem gewissen Intervalle benennet werden, deren drey sind: nämlich der doppelte Contrapunct in der Octave, (all' Ottava) in der Decime (alla Decima) in der Duodecime (alla Dodecima). Die Decime ist eine zusammengesetzte Terz, wie die Duodecime eine zusammengesetzte Quinte, in dieser Schreibart aber kann man sie nicht für die Terz u. Quinte halten u. brauchen, wie in andern.

Der doppelte Contrapunct in der Octave wird so genannt, weil der Satz u. Gegensatz so wohl im rechten Gebrauche als in der Verkehrung mit einer Octave eintreten müssen. Die Regeln des Octavencontrapuncts sind folgende:

1. Soll ein ieder Satz sich in den Schranken einer Octave halten, u. solche lieber nicht gänzlich berühren, als überschreiten.
2. Muß die Quinte nicht gebraucht werden, es sey denn, daß die Terze oder Sexte vorhergehe, imgleichen, wenn die Sexte drauf folget, auch in der Rückung u. im Durchgange: Denn die Quinte wird in der Verkehrung zur Quarte.
3. Alle Dissonanzen ausser der None können gebrauchet werden.

4. Ist

4. Ist die Gegenbewegung u. Reinlichkeit der Harmonie auf das genaueste in Acht zu nehmen.
5. Die Octave darf nicht oft vorkommen, weil in der Verkehrung der Einklang herauskommt, der keine Harmonie macht; es wären denn gnugsame Nebenstimmen vorhanden, die decken und füllen.
6. Die Ordnung wie sich die Intervalle bey der Verkehrung verändern ist folgende:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Der Contrapunct in der Decime wird also genennet, weil der Satz u. Gegensatz zwar bey dem rechten Gebrauche in der Octave, bey der Verkehrung aber in der Decime anheben. Es sind folgende Regeln hiebey anzumerken:

1. Die Intervalle verändern sich bey der Stimmen Verwechselung also:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

2. Zwey Terzen u. zwey Sexten dürfen nicht auf einander folgen, weil in der Verwechselung Octaven u. Quinten daraus entstehen.
3. Man kann weder fügliche Bindungen noch Rückungen anbringen, zumal wenn die dritte Stimme mit einer von den andern beyden einerley Gänge führen soll, welches gemeiniglich Terzenweise zu geschehen pfleget. Ein Exempel eines Contrapuncts in der Decime gibt VII Tab. 2 Fig.

Der Contrapunct in der Duodecime wird also benennet, weil beyde Sätze bey der Verwechselung in einer Duodecime gegeneinander anheben. Bey dem rechten

rechten Gebrauche mag das Intervall eine Octave oder sonsten was gewesen seyn, das gilt gleich. Ebenfalls mag man zu eben demselben Unterwurfe den Contrapunct erniedrigen, oder den Unterwurf erhöhen, oder endlich zugleich den Gegensatz um eine Quinte tiefer, und den Satz um eine Octave höher anbringen, das gilt auch gleich, wenn nur eine Duodecime draus wird. Die Regeln sind diese:

1. Die Ordnung, wie sich die Intervalle bey der Verkehrung verändern ist folgende:

   1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
   12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

2. Das Intervall der Quinte, oder Duodecime, soll nicht oft vorkommen, weil bey der Verwechselung der Einklang oder die Octave daraus entstehen, deren Vollstimmigkeit schlecht ist. Doch hat dieses seine Ausnahme wenn die übrigen Stimmen alles wohl ausfüllen.

3. Die Sexte bleibt sonst gänzlich ausgeschlossen, wo sie nicht in einer Rückung oder durchgehend angebracht wird: Denn bey der Verwechselung entstehet eine Septime daraus.

4. Können die meisten Dissonanzen angebracht werden, nur die None nicht, als None, sondern als eine erhöhete Secunde. Die Septime, wenn die Octave oder Quinte vorhergehet, u. eine Stimme still stehet, läßt sich wohl gebrauchen, aber sie muß durch die Quinte gelöset werden.

Ein Exempel dieses Contrapuncts gibt VII Tab. 3 Fig.

Wie man Quarten u. Secunden im Duodeccontrapunct gut binden und lösen könne u. wie sich die Septime dabey wohl gebrauchen lasse zeigen 1 u. 2 Fig. VIII Tab.

Hie-

Hiemit schliesset Herr Mattheson dieses Hauptstück u. merket noch an, daß alle diese Kunststücke, einen Choralgesang (canto fermo) damit auszuzieren, erfunden worden. Sie finden so wohl in den Oratoriis, als auf den Orgeln statt, u. ein fleißiger Organist so wohl als ein geistreicher Componist u. Capellmeister können die Tage ihres Lebens Materien u. Erfindungen daraus schöpfen.

Ich will zum Beschluße dieses Hauptstücks für meine Person einem Anfänger der Setzkunst nochmals treulich anrathen, die Lehre von den Contrapuncten fleißig auszuüben. Er wird finden, daß ihm solches so gute Dienste thun wird, als es einem vortreflich hilft, der die Beredsamkeit der alten Römer gründlich erlernen will, wenn er bey Zeiten die Grundsätze der lateinischen Sprache nach richtigen Regeln sich bekannt macht, u. die Bücher Cicerons von der Beredsamkeit zu verstehen, u. dessen Lehren auszuüben suchet. Man lasse sich von den seichtgelehrten Componisten nicht verführen, wenn sie die Contrapunct Fugen u. Doppelfugen als ein alt verlegenes Zeug herunter machen, u. das aus Unverstand tadeln, was sie nicht gelernt haben, u. also von dem Nutzen nicht reden können, der vor ihren Augen verborgen. Es sind eben solche Helden in der Composition, als die Lateinischen Markschreyer in der wahren römischen Beredsamkeit, die die lateinische Grammatik für was niederträchtiges, u. den Cicero für einen Schulfuchs halten. Gleichwie aber die Kenner, dieser ihre Schwäche u. Geplauder aus etlichen Zeilen zu urtheilen im Stande sind, also ist auch jener musikalischen Ohren Kützler ganz geringer Vorrath gar bald zu hören. Wer findet, daß

Herr

Herr Mattheson ihm hier in diesem Stücke nicht völlige Gnüge leistet, den wird der vortrefliche ehemalige Kaiserl. Obercapellmeister Fux in seinem gradu ad Parnassum, wie ich ihn aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzet, vollkommen unterrichten, als der in seiner Anweisung zur Composition überhaupt unvergleichlich ist.

Drey und zwanzigstes Hauptstück.

Von Doppelfugen.

Ein Satz, dessen Stimmen sich verwechseln lassen, wird doppelt genennt. Wo ein abgemessenes Thema ist, daß sich im Widerschlage in diesem oder jenem Intervalle hören läßt, das heißt eine Fuge, u. wo sich bey einer solchen Fuge die Stimmen verwechseln lassen, das ist alsdenn eine Doppelfuge. Es gibt zweyerley Gattungen, deren erste nur mit einem abgemessenen Satze, die andere hingegen mit mehrern versehen ist.

Zu der ersten Gattung gehört die Doppelfuge in der Secunde, wo die Folgestimme einen Ton höher oder niedriger anhebt, als ihre Vorgängerinn, u. wird gemeiniglich in der Mitte eines Stückes, nicht gerne zum Anfange desselben gebraucht. In der Verwechselung wird die Secunde zur Septime. Ein Exempel steht VIII Tab. 3 Fig.

Darauf folgt die Doppelfuge in der großen oder kleinen Terze, wo die Folgestimme in besagtem Intervalle anhebet, wenn es nämlich gegen die Anfangsnote des Führers gehalten wird. Man nennt sie auch eine Sextenfuge, weil bey der Verwechselung aus der Terze eine Sexte wird. Z. E. VIII Tab. 4 Fig. Eine

ne Doppelfuge in der Quarte ist IX Tab. 1 Fig. zu sehen, und eine dergleichen in der Quinte 2 Fig. IX Tab. Wer Doppelfugen in der Quarte, oder in der Quinte machen will, der thut am besten, daß er die **Antwort** (Risposta) in der Gegenbewegung zweyter Bedeutung anbringt, wie das Exempel der doppelten Quintenfuge 2 Fig. zeigt. Denn obgleich die Verwechselung der Stimmen schon den wesentlichen Unterschied zwischen den einfachen u. Doppelfugen macht, so thut doch die widrige Bewegung noch viel darzu, daß es fremd laute, u. den gewöhnlichen Quintenfugen nicht ähnlich werde.

Doppelfugen in der Sexte, Septime u. Octave findet man IX Tab. 3. 4 Fig. u. X Tab. 1 Fig. Bey den Doppelfugen in der Octave bedient man sich bey dem Wiederschlage der widrigen Bewegung, weil sonst wegen des sehr gewöhnlichen Intervalls eine nähere Verwandschaft mit der Kreisfuge, auch mit dem Contrapuncte in der Octave hervorleuchten würde.

Bey den Doppelfugen in dem Einklange wird gleichfalls die Gegenbewegung beobachtet, wie aus dem Beyspiele X Tab. 2 Fig. abzunehmen. Endlich hat man noch das Exempel einer Doppelfuge in der None zu betrachten X Tab. 3 Fig.

Bishero hat der Herr Verfasser die Fugen untersucht, welche nebst der Verwechselung einen ordentlichen Wiederschlag erfordern, nun wird er noch andre Kunststücke vernehmen, die nämlich ausser den beyden Eigenschaften noch die dritte besitzen, daß sie zween, drey bis vier Sätze zugleich aufweisen und durchführen.

Weil Herr Mattheson diese Sache seiner Absicht

gemäß nicht ausführen wollen, so kann ich davon nichts vortragen, weil ich sonsten in Weitläuftigkeiten verfallen würde, wenn ich alles nöthige hinzusetzen wollte. Ich verschiebe es also auf andere Gelegenheit, wie denn in der Folge dieser Schrift genug hiervon vorkommen soll.

Vier und zwanzigstes Hauptstück.

Von Verfertigung u. Beschaffenheit der Instrumente, absonderlich der Orgeln.

Da die Einsicht in der Natur u. Verfertigung der Instrumente vieles zur guten Wirkung in der Setzkunst beyträgt, so ist zu verwundern, daß sich so wenige um die gründliche Erkänntnis derselben bekümmern, u. so wenig davon geschrieben worden. **Prätorius** hat zwar hierinn das Eis gebrochen in seinem Schauplatz der Instrumente *), es hat ihm aber an Nachfolgern gefehlt Der Herr Verfasser thut einen guten Vorschlag, wie man nach u. nach diesem Mangel abhelfen soll. Es wäre nämlich zu wünschen, daß sich besonders diejenigen, welche auf einem Instrumente stark sind, befleißigten, solches auf das genaueste zu untersuchen, so wie Herr **Baron** von seiner Laute, u. **Hotteterre** von den Flöten u. Oboen besonders geschrieben. Es müßte aber solches nicht bloß historisch seyn, sondern folgendes wohl ausgeführt in sich halten. 1) Von der itzigen mechanischen Einrichtung des Instruments nach seiner Art, dessen Theilen, Abmessung, Materie :c. 2) Von den Mängeln u. Gebrechen des Instruments. 3) Von deren

*) Theatrum instrumentorum, 4 Guelpherb. 1620.

deren Verbesserung. 4) Von den besten Meistern, die es machen, so wohl, als die es bespielen. 5) Von der Art u. Weise iedes Instrument zü handhaben, u. stark darauf zu werden. 6) Von dessen Gebrauch in Kirchen, Schauspielen u. Kammern. 7) Wie es sich mit andern vertrage u. vergleichen lasse. Unser Herr **Mattheson** erinnert gar wohl, daß noch über dies das Werk mit einer deutlichen Eintheilung, fließenden Schreibart u. vor allem, mit saubern Rissen versehen seyn müsse. Ich freue mich, daß Herrn **Mattheson** hier die Mathematik, die sonsten bey ihm nicht in Gnaden zu stehen schiene, so aufrichtig als nothwendig empfiehlet. Auch hier weist es sich, daß sie, wie in der Musik überhaupt, also auch bey Verfertigung der Instrumente, das Herz u. Seele sey. Denn ohne solche würde der erste Punct, so Herr **Mattheson** verlangt, nämlich die mechanische Einrichtung, dessen Theile und Abmässung, imgleichen der andere die Mängel u. Gebrechen des Instruments, welche blos eine gute Verhältniß verbessern kann, gar schlecht zurechte kommen, im Fall die Mathematik nicht hülfliche Hand leistet, von den saubern Rissen, die verlangt werden, u. zwar mit vollkommenem Rechte, gar nichts zu gedenken. Ich sage Herr **Mattheson** großen Dank, daß er unserer lieben Musik das Herz, welches er ihr vorhero, wie ich glaubte, ausreissen wollte, wiederum vergönnet, u. ihr nicht nur das Leben schenkt, sondern noch darzu eine rechte Herzstärkung zu geben scheint.

Weil die Orgel doch das vornehmste Instrument ist, so betrachtet solches der Herr Verfasser vor andern, damit solches hernach ein Muster der übrigen abgeben möge.

 Der

Der Herr Verfasser hält sich mit der Zeit, da die Orgeln erfunden worden, nicht auf, u. gehet gleich zur Betrachtung des Baues der Orgel fort, wobey auf neunerley zu sehen, nämlich auf die Lage und den Ort; auf die Windlade u. deren Probe; auf die Blasebälge u. Windwage; auf das Pfeifenwerk; auf das Schnarr- oder Rohrwerk; auf die Stimmung u. Temperatur; auf die Claviere; auf die Register u. Austheilung der Orgelstimmen; auf die Untersuchung des ganzen Werks.

Was das erste betrift, so soll der Ort geraum u. bequem seyn, daß sich der Schall über die ganze Kirche ausbreiten kann. Das Werk soll nicht in abgelegenen Winkeln stehen, nicht hinter, neben oder über den Altären, nicht so enge, daß man kaum darzu kommen kann, nicht hart an den Mauren. Eine hölzerne Kirche erfordert ein starkklingendes Orgelwerk, dessen Pfeifen meistens von Metall sind, eine steinerne u. gewölbte aber kann es mit einem gelindern Werke bestellen, u. viele Stimmen von Holze zulassen.

Die Windlade besteht aus drey Stücken, aus der Unterlade, den Registern und den Stöcken darauf das Pfeifenwerk steht. Die Windlade an sich ist ein Rahm von Eichenholze, bis vier Querfinger hoch, durch Schenkel in so viele Cancellen getheilt als das Grifbrett Tasten haben soll. Diese Cancellen werden fast über die Hälfte am untern Theile fest verspündet, was den offen bleibt, unter dasselbe wird der Windkasten gelegt. In dem Windkasten sind die Hauptventile, oder Windklappen, welche den übrigen offengebliebenen Untertheil der Cancellen vollends bedecken. Und also wird dieser Rahm zu einer förmlichen

chen Windlade, auf welche vor diesem ein so genanntes Fundamentbrett geleget wurde, nun aber eine mit Leder wohlgefütterte Spündung der Cancellen angebracht wird: worauf denn weiter die Register sammt ihren Dämmen, die durch die ganze Lade gehen, und ungefähr einen halben Zoll dick sind, gerichtet werden. Die Register lassen sich hin und her ziehen, oder schleifen, und es werden durch dieselben Löcher gebohret, bis in die Cancellen hinein. Wenn man nun die Register anziehet, so passen die Löcher auf einander; zieht man sie aber ab, so erfolgt das Gegentheil, u. kann kein Wind durchkommen. Die Dämme sind feststehende Eichenhölzer, so zwischen den Registern befindlich, und weiter nichts thun, als daß sie dieselben unterscheiden. Auf die Register aber werden die Stöcke, mit Schrauben bevestiget, durch welche der Wind bald gerade, bald seitwärts, nachdem es die Lage zuläßt, den Pfeifen zugeführt wird. Diese Stöcke, ungefähr anderthalb Zoll stark, müssen so dichte unten u. inwendig gefüttert seyn, daß nicht das geringste vom Winde hindurch, noch von einem Tasten zum andern kommen kann. Ueber solche Stücke, welche bisweilen auch von Metalle verfertigt werden, lieget endlich das Pfeifenbret, darinn die Pfeifen aufrecht stecken, und ihre Festigkeit haben; wiewohl die großen Pfeifen auch eben zu mehrerer Befestigung angehänget werden müssen. Dieser Pfeifen untere Oefnung muß wiederum gerade auf die Löcher der Register gerichtet seyn: und das ist die gemeine Art der so genannten Schleifladen, oder Schleifregister, welche sich aber bey feuchtem Wetter dermassen schwer anziehen lassen, daß sie bisweilen wohl gar abbrechen.

Bey den Springladen, welche viele für eine neue Erfindung halten, da sie doch älter sind, als die Schleifladen, hat eine iede Taste seinen eigenen Stock, u. eine iede Pfeife auf selbigem Stocke ihr eigenes Ventil, also daß eben so viel Ventile in den Stöcken vorhanden seyn müssen, als Pfeifen drüber stehen, ausgenommen die vielfachen Stimmenwerke. Die Stöcke werden hiebey gerade auf die Cancellen gerichtet. Zu iedem Ventil aber in den Stöcken ist eine Feder u. ein Drucker. Wenn nun im Register auf die Drucker gezogen wird, springen die Ventile auf u. eröffnen sich; wird aber das Register wieder abgezogen, so springen die Klappen, durch den Trieb der untergesetzten Federn, von selbsten zu, u. schliessen sich. Daher man diese Art Springladen nennet, welche zwar viele Arbeit erfordern; doch von einigen darum für besser gehalten werden, weil sie vornehmlich eine hurtigere Anstimmung zu wege bringen, als die Schleifladen. Wiewohl auch andere Orgelbauer ausdrücklich davor warnen. Das **Heulen** einer Orgel entstehet, wenn ein Tast stocket, und nach dem Niederdruck nicht wieder in Höhe springt: oder wenn eine Windklappe offen bleibet, daß die Springfeder nicht stark genug oder lahm ist. Das so genaunte **Durchstechen** aber ist, wenn der Wind aus einer Cancelle in die andere nebenliegende, zwischen den Registern oder anderswo hindurchstreicht, die nächste Pfeife berührt und ein Schnauben verursacht. Die Ventile sind fünferley. **Balgventile**, wodurch der Wind in die Blasebälge trit. **Canalventile**, welche in den Canälen sind, u. den Wind aus den Bälgen schöpfen, auch verhindern, daß nicht ein Balg dem andern seinen

nen Wind entziehe. Hauptventile, welche durch das Niederdrucken der Tasten aufgezogen werden, u. den Klang verursachen. Springventile, welche durch die Register eröffnet werden, u. Sperrventile mittelst deren man den Wind einsperren u. zurückhalten kann. Uebrigens müssen die Ventile mehr lang als breit, ihre Stifte wohl abgepaßt, alles mit gutem gleich dicken Leder gefüttert, und von dem ältesten Eichenholze gemacht seyn, worzu die alten Zaunpfäle am besten dienen. Sonsten hat ein Werk von dreyßig Stimmen wohl eher acht Bälge mit vielen Falten erfordert. Jetzo aber können es drey mit einer Falte gar gut verrichten. Wenn sie nur allgemach u. nicht plötzlich niederfallen. Die Ursach aber, warum der Wind, auch aus einem einzigen Balge, mit einerley Gewichte beleget, mit einer einzigen Falte versehen (denn mit vielen ist es nur ärger) doch dennoch nicht gleich oder ebenträchtig seyn kann, ist diese: daß der Balg wenn er aufgeblasen wird, iedesmal ein Stück eines Zirkelbogens macht, u. mit dem äussersten Oberende seinem Mittelpunct nothwendig näher kommt. Wenn nun alle Bewegung, so wie diese, ie näher sie dem Mittelpunct tritt, desto stärker u. geschwinder; im Niederfallen aber u. im Entfernen desto schwächer u. träger wird, indem sie vom Mittelpunct abweichet: so ist leicht zu schliessen, woher der Orgelwind seine Ungleichheit habe. *)

*) Diese angegebene Ursach von der Ungleichheit des Orgelwinds, die wider Vermuthen ganz mathematisch klingt, möchte bey ungelehrten Orgelbauern ganz gelehrt zu seyn scheinen, bey Gelehrten aber möchte sich wohl

Was der Herr Verfasser von dem Vortheile sagt, daß man den Balg an seinem breiten Ende niedriger, als

---

das Gegentheil befinden. Denn wer nur die Definition des Zirkels weiß, daß er nämlich entsteht, wenn sich eine gerade Linie um einen festen Punct beweget, der wird unmöglich glauben können, daß das äusserste Oberende des Balgs, wenn er aufgeblasen wird dem Mittelpuncte näher kommt. Es folgt ja gleich aus der Erklärung des Zirkels, daß alle Puncte der Peripherie gleich weit von dem Mittelpuncte abstehen, u. also auch das äusserste Oberende des Blasebalgs. Es sey c a 4 Fig. X Tab. der Blasebälg; Wenn dieser aufgezogen wird, so macht er einen Zirkelbogen a b, in welchem alle Puncte, a, d, b, gleich weit von Mittelpuncte c abstehen. Daß c der Mittelpunct u. c a der halbe Durchschnitt des Zirkels von dem Bogen a b sey, u. vermöge mathematischer Gründe nicht anders seyn könne, will ich als eine allen Anfängern bekannte Sache nicht erweisen. Da also das äusserste Oberende des Blasebalgs b, eben so weit vom Mittelpuncte c absiehet, wenn er aufgezogen, als a von c absteht, wenn er nicht aufgezogen ist, so folget, daß Herr Mattheson was gelehrt, so wider die allergemeineste Definitionen der ersten Anfangsgründe der Mathematik ist. Diesen kleinen Fehler muß man dem gelehrten Herrn Verfasser nicht übel nehmen, weil er kein Liebhaber der Mathematik vielmehr ein Verächter derselben in der Musik zu seyn scheinet, ob er sie gleich manchmal gezwungen empfehlen muß. Man siehet aber auch wie unglücklich dergleichen Verächter sind, wenn sie in der Musik was mathematisch erklären wollen. Was der Herr Verfasser in der Folge von der Bewegung sagt, daß sie desto stärker sey, ie näher sie dem Mittelpuncte tritt, u. desto schwächer, ie weiter sie sich von selbem entfernet, das fällt nun von sich selbsten weg, indem das vorhergehende beweißt, daß hier dergleichen Bewegung nicht vorhanden. Es ist aber auch über dies der Satz nicht wohl angebracht. Denn in

als am schmalen legen, und mit einem Gegengewichte versehen könne, welches iedoch nicht angienge, wenn

 der

der Naturlehre versteht man unter dem Mittelpuncte, wovon in dem erwähnten Satze gedacht wird, iederzeit den Mittelpunct der Erde, auf welchen das Gewicht des Blasebalgs drücket, u. von dem Mittelpuncte des Zirkelbogens, so der aufgezogene Blasebalg gemacht, so weit unterschieden, als der Balg lang ist. Nun will ich auch meine Meynung von der Ungleichheit des Orgelwindes sagen, welche sowohl auf mathematische Lehrsätze als auch auf die Erfahrung gegründet ist. Denn eben, da ich dieses schreibe, wird hier in Konskie unter meiner Aufsicht eine neue Orgel gebauet, wobey ich von dem, so ich hier behaupte, iederzeit mehr denn einen Versuch angestellet. Das Gewicht so auf die Blasebälge geleget wird, u. die Luft, welche im Blasebalge enthalten, in den Windcanal hinein drucket, sollte dem Ansehen nach gegen das Ende sich geschwinder niederbewegen, als im Anfange, vermöge des richtigen Satzes, daß ein Körper, der sich gegen den Mittelpunct der Erde beweget, im Fortgange der Bewegung mehr Kraft erhält als im Anfange, da er weiter vom Mittelpuncte entfernet war. Daß aber das Gegentheil geschiehet, verursachet der Widerstand der zusammengedruckten Luft. Denn die Luft hat um so viel mehr Kraft zu widerstehen, ie mehr sie zusammengedruckt u. also dicker wird, u. aus der Aerometrie weiß man, daß die elastische Kraft der Luft im Blasebalge dem Drucke des Gewichts auf dem Blasebalge zum Theil gleich seyn muß. Da nun gegen das Ende, wenn der Blasebalg niedergehet, die Luft immer mehr u. mehr zusammengedruckt wird, u. die zunehmende elastische Kraft der Luft dem Drucke des Gewichts zum Theil gleich ist, der Ueberrest des Gewichts aber so viel ab- als die elastische Kraft der Luft zunimmt, so ist leicht zu erachten, daß das Gewicht, am Ende, da der Blasebalg niedergehet, nicht mehr so stark drucken kann, als im Anfange, da der Blasebalg voll Luft gewesen. Dieses ist zu verstehen, wenn die

der Balg zwey oder mehr Falten hätte, das habe ich nicht in der Erfahrung gegründet befunden. Die vorhergehende Anmerkung beweiset schon deutlich genug, daß dem ohngeacht der Wind ungleich ist, u. bleiben muß, man mag machen, was man will, will geschweigen, daß die Gegengewichte Flickereyen sind. Die Horizontallage der Bälge ist ohnstreitig die beste, wovon ich den Beweis, wegen Enge des Raums ietzo nicht hersetzen kann. Ob die Bälge von vielen Falten mehr Ungleichheit des Windes verursachen können, als die, so nur eine einzige haben, zweifle noch gar sehr. Es scheint mir, als wenn die Orgelbauer sol-

che

Orgel nicht gespielt wird, der Canal des Windes sehr wohl vermacht ist, daß keine Luft durchgehen, u. auch sonsten bey den Cancellen keine Luft durchstreichen kann. Denn wenn dieses nicht ist, so nimmt der Druck des Gewichts, so übrig bleibt, wenn man den Theil des Gewichts, der der elastischen Kraft der Luft gleich ist, von dem ganzen Gewichte, so auf dem Blasebalge liegt, abziehet, nicht so viel ab, als ausser dem geschiehet. Wir haben gesehen, daß es die Natur der Sache so mit sich bringt, daß das Niedergehen des Blasebalgs nicht durchgehends gleich seyn kann. Diese Ungleichheit des Windes bleibt auch, wenn auf der Orgel gespielt wird. Denn es fährt zu einer Zeit, wenn mehr u. tiefere Tone auf dem Clavier niedergedrückt werden, auch mehr Luft durch die Orgelpfeifen heraus, als zur andern, da nicht so viele zugleich niedergedrückt werden. Wenn mehr Luft heraus fährt, so drückt auch die Luft im Windcanal stärker nach, folgbar hat auch das Gewichte auf dem Blasebalge weniger Widerstand, u. es ist die wahre Ursache von der Ungleichheit des Windes nun klar genug, u. hoffentlich der Wahrheit gemäßer, als Herr Matthesons äusserstes Oberende des Zirkelbogens, welcher dem Mittelpuncte einmal näher kommt, als das andere.

che deswegen widerrathen u. verachten, weil man leichter drey Bälge mit einer Falte, als einen einzigen mit sechs Falten machen kann, u. daß es in der That an dem ist, daß die Bälge mit vielen Falten mehr zur Gleichheit des Orgelwindes beytragen, als die mit einer einzigen. Ich will diese meine Meynung suchen mit Gründen zu bestätigen. Wenn der Balg viele Falten hat, z. E. sechs, so sind sie nicht so breit, als wenn er nur eine einzige hat. Wenn also der Balg aufgezogen wird, und hernach durch den Druck des Gewichts wieder niedergehet, so legt sich eine Falte nach der andern dergestalt zusammen, daß dadurch der Raum u. der Widerstand der Luft zwischen den Falten nicht sonderlich kleiner wird, welches die zunehmende Kraft des Gewichts ersetzet, u. also die Gleichheit des Windes ziemlich erhalten werden kann. Wenn aber der Balg nur eine einzige Falte hat, so muß solche nothwendig sehr tief oder breit seyn, indem er sonsten gar nicht hoch aufgezogen werden könnte. Indem er nun vom Gewichte niedergedrucket wird, und die Falte sich zusammenleget, so wird der Widerstand der Luft unter u. zwischen der Falte gar bald schwächer, da denn der Druck des Gewichts im Fortgange der Bewegung zu dem Mittelpuncte der Erde nicht nur für sich, wie wir vorhero schon angemerket, mehr Kraft erhält, sondern noch überdies dadurch verstärket wird, weil der Widerstand der Luft zwischen der Falte zu geschwinde abnimmt. Da man nun den Balg als einen Hebel ansehen kann, bey welchen das Gewicht die Kraft vorstellet, die sich in dem gegebenen Fall von dem Ruhepuncte entfernet, u. also um so viel mehr drückt, ie geschwinder die Abnahme der widerstehenden Luft zwi-

schen

schen den Falten vor sich gehet, so ist klar, daß zwar ein Balg mit einer Falte die Luft geschwinder in den Windcanal hinein drücket, aber nicht mit solcher Gleichheit, als ein Balg von sechs und mehr sehr schmalen Falten. Hieraus kann man sehen, daß die Mathematik, wie in der Musik überhaupt, also auch bey Verfertigung musikalischer Instrumente einen vortrefflichen Nutzen hat, welchen niemand leugnen wird, als nur diejenigen, so sie nicht in der Musik zu gebrauchen wissen, das ist, solche, die sie nicht verstehen, und es doch nicht Wort haben wollen.

Nun kommt der Herr Verfasser auf die Windwage, das ist, ein Werkzeug, von den Bälgen und ihrer Bewegung eine Probe zu machen. Ich will Herrn **Matthesons** Beschreibung von Worte zu Worte hersetzen, u. hernach meine Gedanken drüber eröffnen: „Diese Windwage ist ein Gefäß von Zinn, oder von „anderm Metalle, darauf zum Zierrath ein erhabener „Deckel fest gelötet ist. Aus der Mitte desselben „Deckels tritt eine gläserne Röhre, fast einer Viertel-„ellen lang, oben heraus, u. ist gleichfalls an das Ge-„fäß fest gelötet, daß keine Luft an dem Orte der Zu-„sammenfügung herausgehen kann. An einer Seite „dieser Büchse, oder dieses Kästleins, so etwa zween bis „drey Zoll lang, u. halb so breit u. tief ist, befindet sich „ein hervorragendes Mundloch, fast wie ein Zapfe „gestaltet. Durch dasselbe Mundloch wird Wasser „oder sonst eine Feuchtigkeit in das Gefäß gegossen; „ein Löchlein mit Fleiß in die Windröhre, oder in den „Canal der Windlade gebohret, u. besagter Zapfe in „solches Löchlein dicht u. fest hineingestecket, daß er eben „so hält u. gepfropfet ist wie der Hahn in einer Tonne,

„oder

„oder in einem Fasse. So bald nun der Balg ge-
„treten wird, steiget das Wasser in die gläserne Röhre
„(welche etwa einen halben Zoll im Durchschnitte hat)
„hinauf, u. wenn der Wind richtig ist, oder beständig
„einerley bleibet, stehet auch das Wasser an seinem
„Orte unbeweglich still, man mag die Bälge treten,
„wie man will. Ist der Wind aber unrichtig, daß er
„bald gelinde, bald stark anbläset, so stehet auch die
„Feuchtigkeit im Röhrlein nicht stille, sondern bewegt
„sich immer, bald auf bald nieder, mehr oder weniger,
„nachdem der Wind mehr oder weniger Ungleichheit
„heget. Hinter dem Röhrlein ist ein Täfelein befesti-
„get, auf welchem mit abgetheilten Graden und Zie-
„fern, nach Art der Wettergläser, angedeutet wird,
„wie hoch eigentlich der Wind das Wasser treibet u.
„treiben soll.“ So weit Herr Mattheson. Aus
dieser Beschreibung der sogenannten Windwage, ist
deutlich zu sehen, daß der Herr Verfasser die innere
Structur dieses Instruments ohnfehlbar nicht gese-
hen: Es wäre sonst unmöglich gewesen, solche so un-
vollständig zu beschreiben. Denn ein lehrbegieriger
Leser kann daraus das wahre Wesen gar nicht abneh-
men, noch vielweniger solche nachmachen, u. die Grün-
de einsehen, vermöge welcher das Wasser in die Höhe
gehen muß. Allein man darf sich nicht wundern, daß
Herr Mattheson solche nur obenhin beschrieben, u. die
innere Structur weggelassen, noch vielweniger die
Gründe angegeben, warum das Wasser in der gläser-
nen Röhre in die Höhe steigt: Denn er hätte mathe-
matische Gründe zu Hülfe nehmen müssen, die bey ihm
ein gar schlechtes Gewicht haben, sonderlich in der
Musik; Sonsten hätte er in der Vorrede zu diesem
Buche,

Buche, 20 Seite, nicht sagen können: **Daß die Tonkunst aus dem Brunnen der Natur ihr Wasser schöpfet, u. nicht aus den Pfützen der Arithmetik**, eben als wenn die Erkenntniß der Natur was anders wäre, als die Erkenntniß ihrer Regeln u. Wirkungen, nach Zahl, Maaß u. Gewicht; u. gleich darauf: **in der Mathematik finden sich** (in Ansehung der Musik nämlich) **nur einige wenige, mangelhafte, u. mühselig entdeckte Elemente, gar keine Fundamente.** Es ist ein Unglück für die Mathematik, daß die Elemente, die bishero noch immer Fundamente gewesen sind, aufgehört haben, solche zu seyn, weil es Herrn Mattheson also gefallen. Nun wieder zu unserer Windwage. Ehe ich solche erklären u. völlig beschreiben kann, muß ich zuvor einige Sätze aus der Aerometrie wiederhohlen. **Die ausdehnende Kraft der Luft ist der Kraft gleich, welche die Luft zusammendrücket, u. ie mehr die Luft zusammengedrückt wird, ie stärker wird ihre ausdehnende Kraft, hingegen ie dünner sie wird, ie schwächer wird sie.** Nun betrachte man die 5te Figur X. Tab. Der Kasten ist a b c d, entweder viereckigt, wie hier, oder rund, oder dreyeckigt, u. s. f. welches gleichviel gilt, indem die Figur keinen Einfluß in das Drucken der Luft hat. Die Größe ist gleichfalls willkührlich, nur ist zu merken, daß die Höhe die Breite überschreiten muß, und sich ohngefähr wie 5 zu 4 oder 4 zu 3 verhalten soll, damit die ausdehnende Kraft der Luft besser wirken kann. Der Deckel a b muß wohl aufgelötet seyn, wenn die Windwage aus Metall verfertiget wird, welches am besten ist, wiewohl solche auch aus

Holz

Holz gemacht werden kann, indem der Kasten nicht so lange mit Wasser angefüllet bleibet, bis der Leim erweichet. Durch die Mitte des Deckels gehet eine gläserne Röhre f e fast bis an den Boden des Kastens, welche gläserne Röhre bey dem Deckel wohl verlötet seyn muß, daß nicht die geringste Luft durch kann, zu welchem Ende erst die Röhre nach u. nach heiß gemacht werden muß, wenn sie nicht springen soll. Oben an dem Kasten wird ein Hahn befestiget i l, der dreymal weiter seyn kann, als die gläserne Röhre, u. der ebenfalls wohl zu verlöten ist, daß keine Luft zwischen der Verlötung durchdringt. Gleich hinter der gläsernen Röhre wird ein Täfelein befestiget u. nach Belieben in Grade eingetheilt, vermöge welcher man hernach genau bemerken kann, um wie viel Grade das Wasser steigt oder fällt. Das Täfelen stellt ;g h vor. Wenn nun alles fertig ist, so giesset man roth oder gelb gefärbtes Wasser durch den Hahn i l hinein, welches besser zu sehen ist, und ist leicht zu erachten, daß der Kasten nur bis an den Hahn voll Wasser seyn darf, nicht sowohl, daß das Wasser nicht in den Windcanal laufen möge, wenn der Hahn in den Windcanal eingepfropfet wird, als vielmehr, damit Raum für die Luft sey. Wenn nun das Instrument an den Windcanal gehörig angemacht worden, so nämlich, daß zwischen dem Loche und dem Hahn kein Wind durchstreichen kann, so drücket die Luft, wenn die Bälge getreten werden, aus dem Windcanal durch den Hahn i l auf das Wasser in den Kasten der Windwage, das ist, die Luft, so über dem Wasser im Kasten ist, wird mehr zusammengedrückt, u. also derselben ausdehnende Kraft vermehret. Hierdurch wird der wagerechte

Stand

Stand der innern u. äussern Luft aufgehoben, nämlich die äussere Luft, so durch die Röhre f c auf das Wasser drucket, ist nicht mehr vermögend, dem Druck der Luft, die aus dem Windcanale durch den Hahn in den Kasten der Windwage fährt, bey derselben vermehrten ausdehnenden Kraft zu widerstehen; Weil also das Wasser nirgends hinweichen kann, und keine andere Oeffnung ist, als die Röhre e f, so macht sie, daß das Wasser in der Röhre so weit in die Höhe steiget, bis sie wieder mit der äussern Luft in wagerechten Stand kommt. Drum muß die Röhre nicht zu kurz, sondern 7 bis 8 Rheinische Zoll hoch seyn, indem sonsten das Wasser oben heraus laufen würde, welches auch ohnedem geschehen müßte, wenn die Luft, so aus den Blasebälgen in den Windcanal hineingedrücket wird, nur allein auf die Oberfläche des Wassers in dem Kasten der Windwage drückete, u. nicht in der Windlade und dem Windcanale zugleich zusammengepreßt würde. Ich zweifle nicht, daß nun nicht ieder dieses Instrument sollte nachmachen u. verstehen können. Also weiter:

Die Probe des Ladens einer Orgel geschiehet durch Hülfe eines brennenden Lichts, welches man aller Orten vorhält, wo Fugen sind, u. siehet, ob nichts herausblase, wenn die Bälge getreten werden. Die andere Probe muß man im I. B. IV. Theil 31 Seite nachschlagen, weil ich eine Sache nicht zweymal sagen kann.

Das Pfeifwerk ist zweyerley bey den Orgeln, nämlich **Flötwerk** und **Schnarrwerk**, welches letztere besser **Rohrwerk** genennet wird. Das Flötwerk ist entweder offen oder zugedeckt, daher die **Gedackte** ihren Namen haben, u. ist entweder von Holze, oder Metalle,

Metalle, hat seine **Lefftzen**, oder Mundstücke, den eingelöteten Kern, die **Seitenbärte**, u. s. w. Mit dem Stimmhorne werden die metallenen Pfeifen gestimmt, indem durch solches die Pfeifen erweitert oder eingedruckt werden. Wenn solches zu stark geschiehet, so ist es eine Unvollkommenheit, welche so wohl, als die Einschnitte oder Ohren in den Pfeifen, von der Ungeschicklichkeit des Orgelmachers zeigen. Die Bedeckungen der Pfeifen werden **Hüte** oder **Stülpen** genennt. Wenn die Pfeifen oben Röhrlein haben, die spitzig zugehen, so heißt man sie Rohrflöten. Das Ueberschlagen des Tons in den gedeckten Pfeifen heißt **Filpen**, u. entsteht, wenn der Kern zu hoch liegt. Dieser Kern muß in den offenen Pfeifen so liegen, daß man unter ihm nur eines Härleins breit hinsehen kann. Bey dem offenen Flötwerk sind einige Pfeifen durchaus gleich weit, oder sie sind von verschiedener Weite. Die ungleich gestalten Pfeifen sind entweder unten weit u. oben enge, als die Gemshörner, Spitzflöten u. Flachflöten, oder oben weit u. unten enge, als der Dulcian rc. Die zugedeckten Flötwerke sind entweder ganz zugedeckt, als die **Qvintadern** u. Gedackte allerley Größe, oder sie sind auf dem Deckel in etwas eröffnet, als die Rohrflöten. Alle gedeckte Pfeifen klingen eine Octave tiefer, als wenn sie offen sind. Woher das? Wir wollen uns von Herrn **Mattheson** die Ursache sagen lassen, die er uns, als ein großer Liebhaber der Mathematik, am besten wird erklären können. „Der Klang, sagt er, fähret erst hinauf, u. „weil er oben keinen Ausgang findet, muß er wieder „herunter u. zum Mundloche herausgehen, wenn nun „die Bewegung also ihren Weg verdoppelt, ist eben

„so viel, als ob die Pfeife noch einmal so lang wäre, „woraus denn die Tiefe entstehet.“ Vortrefflich wohl gegeben! Wiederum eine Probe von einer vortrefflichen Einsicht in die innere Zeugung der Töne, die man sich vermuthlich ohne Hülfe der Mathematik zuwege gebracht. Ich mag mich über Herr Mattheson deswegen nicht aufhalten, sondern verweise nur den Leser die wahre Ursache aus dem I. Th. des III. B. auf der 115 bis 134 S. besser zu lernen.

Mixturen haben 10, 12 bis 20 Pfeiflein auf einem Tasten, welche zusammengenommen ein **Chor** heissen, u. sich nicht weiter als auf eine Octave oder höchstens 12 Tasten erstrecken; Sie werden durch so viele Octaven wiederhohlt, als nöthig ist.

Die Pfeifen der Rohrwerke stehen auf Klötzern, die man **Stiefel** heisset, u. ihre meßingene Blätter haben, die ein sanftes Schnarren verursachen, als etwann ein Oboerohr. Dahin gehören auch die **Krücken**, oder der meßingene Drat, welcher beweglich ist, u. dabey man die Rohrpfeifen stimmt, mittelst eines Stimmeisens, welches was anders als das Stimmhorn ist. Ziehet man den Drat, oder die Krücke, etwas heraus, so wird dadurch der Klang tiefer: wird er aber eingeschlagen, so entsteht ein höherer Ton. Die Mundstücke der größern Pfeifen im Rohrwerke werden mit Leder gefüttert, damit sie nicht zu sehr knastern. Sonst sind die Rohrwerke zweyerley: etliche mit offenen Pfeifen, als Posaunen, Trommeten, Krummhörner, Regalen, Zinken, Cornette, Schalmeyen u. die Menschenstimme: andere haben zugedeckte Pfeifen, als der Fagott, die Sordunen, die Bärpfeifen u. s. f.

Was

Was die Register von 32, 16, 8, 4 u. 2 Fuß sagen wollen, das stehet schon im I. B. IV. Theil 33 S.

Die Temperatur ist bey einem Orgelbau von großer Wichtigkeit. Denn wenn die Orgel in allen Stücken recht gut ausgearbeitet wäre, aber schlecht gestimmt, so wäre alles von geringen Nutzen, u. auch hier zeigt sich der Nutzen der Meßkunst, welchen Herr Mattheson in der Harmonik nicht leugnet, wohl aber, daß sich die ganze Musik darauf gründe. Ich antworte aber, auf was gründet sich denn die ganze Musik? nicht wahr, auf die Harmonik? und auf was gründet sich denn die Harmonik? auf die Meßkunst, u. also gründet sich ja auch die ganze Musik auf die Meßkunst. Uebrigens haben auch alle Instrumente der Temperatur nöthig, auch die menschliche Stimme, zwar nicht alle mittelbar, u. durch Hülfe der Werkzeuge, iedoch unmittelbar im Spielen und Singen selbsten. Denn wenn eine Stimme, oder ein Stück auf einer Violin sollte nach den reinen u. untemperirten Intervallen abgesungen u. abgespielt werden, so würde es eben so schlecht klingen, als ein untemperirtes Clavier, u. es ist noch keine Folge, daß bey der menschlichen Stimme keine Temperatur ist, weil solche nichts davon weiß. Es ist eben so, als wenn wir sagen wollten, daß unsere Seele sich nicht nach gewissen Regeln im Denken richtet, weil sie diese Regeln nicht weiß, u. solche doch beobachtet, da doch solches in der Weltweisheit eine ausgemachte Sache ist. Der Herr Verfasser sagt ferner: „Wenn die „Temperaturkunst auch bey allen Instrumenten nö„thig oder nützlich wäre, so machte doch ihre richtige „Stimmung eben so wenig eine Musik aus, als ein

„feingedeckter Tisch ohne Speisen eine Mahlzeit seyn „kann.“ Es heisset hier, wie bey den meisten Gleichnissen: omne simile claudicat, **alle Gleichnisse hinken.** Denn die Temperatur gehört zum Wesen der Musik, weil ohne richtige Stimmung der Instrumenten gar keine Musik gemacht werden kann; Ein feingedeckter Tisch aber ist bey einer Mahlzeit nur was zufälliges, indem solche statt findet, wenn auch der Tisch gar nicht gedecket ist. Fleisch, Brodt, Wein, Wasser u. Bier u. verschiedene Erdgewächse geben den Stoff zu einer Mahlzeit. Soll diese nun vor sich gehen, so muß der Stoff erst zubereitet u. auch wirklich gegessen werden, so ist es eine wirkliche Mahlzeit gewesen. Eben so bestehet der Stoff einer Musik aus verschiedenen Größen u. Verhältnissen, diese müssen durch die Temperatur erst zubereitet, u. alsdenn auch wirklich abgespielt werden, so ist es alsdenn eine wirkliche Musik gewesen. Wer siehet nicht, daß die Temperatur ganz was anders ist, als ein feingedeckter Tisch ohne Speisen, u. also übel damit verglichen worden.

Die eigentliche Stimmung der Orgeln geschiehet also. Wenn man ein Rohrwerk von 16 Fuß rein stimmen will, ziehet man ein Flötwerk von 8 Fuß dabey an, weil die Bebungen der feinern Klänge häufiger u. also schärfer ins Gehör dringen, als die Wallungen eines gröbern Lauts. Ist aber dieses, welches gestimmt werden soll, nur acht Fuß, so nimmt man eine Octave von vier Fuß dabey zur Richtschnure, wobey leicht zu verstehen, daß die höhere Stimme schon vorher rein gestimmt seyn muß. Zu einem Schnarrwerke von vier Fuß ziehet man gerne im Stimmen ein achtfüßiges Principal, weil jenes etwas jung ist, u.

noch

noch überdies eine vierfüßige Octave, nach welchen beyden man das Schnarrwerk am sichersten stimmt. Alles offene Pfeifwerk wird am Klange erhöhet, wenn man die Körper oben erweitert, druckt man sie aber mit dem Stimmhorne enger zusammen, so wird der Ton gröber. Die Gedackte werden mittelst ihrer Stülpen oder Hüte gestimmt. Je niedriger man dieselbe druckt oder sanfte einschlägt, ie höher wird der Klang. Löset man sie aber, u. hebt sie etwas empor, so klingt die Pfeife tiefer. Wenn die Gedackte oben zugelötet sind, u. keine beweglichen Hüte haben, müssen sie bey ihren Bärten gestimmt werden. Je weiter man diesen vom Mundloche abbieget, ie höher wird der Klang, u. so umgekehrt.

Was Herr Mattheson von den Clavieren u. Registern kürzlich sagt, damit will ich mich, als einer allen Organisten bekannten Sache, nicht aufhalten. Wer sich von allem dem, so zu einer Orgel gehöret, genau unterrichten will, der wird sich am allerbesten aus M. Praetorii Organographie erbauen können. Man kann dabey mit Nutzen **J. Phil. Bendelers** Organographiam, die im 1690 Jahre zu Merseburg gedruckt worden, **Werkmeisters** Orgelprobe, u. **Casp. Ernst Carutii** zu Cüstrin 1683 herausgegebenes Examen Organi pneumatici, nachlesen.

Fünf und zwanzigstes Hauptstück.

Von der Spielkunst.

Die **Organica**, insgemein die Instrumentalmusik, ist eine Wissenschaft u. Kunst, auf Instrumenten wohl zu spielen u. gewisse Regeln davon zu

 geben.

geben. Die Hauptregel dabey ist, die menschliche Stimme, als das Hauptinstrument, so nachzuahmen, **daß alles gebührlich klinge u. singe.** Ein Organicus oder Instrumentalist muß also vor allem die Regeln der Singekunst wohl innen haben, u. sich vor allen andern Instrumenten auf ein einziges Hauptinstrument legen, ohne in dem falschen Wahne zu stehen, er könne auf einem ieden Instrumente in gleichem Grade ein Meister seyn oder werden. Hingegen wer sich bloß der Composition befleißiget, soll sich nicht so stark eines einzigen Instruments befleißigen, daß er darüber aller andern gar vergißt. Er muß wenigstens von einem ieden gebräuchlichen Instrumente so viel Kenntniß haben, daß er unterscheiden könne: **I) Ihre Stärke, II) ihren Sprengel oder Umfang, III) ihren Styl oder Spielart, und IIII) ihren Nutzen.** Nach diesen vier Puncten gehet nun der Herr Verfasser die Orgel durch. Was derselben **Stärke** anlangt, so ist ihr wohl darinn kein Instrument in der Welt zu vergleichen. Sie kann alle Arten andrer Instrumenten, selbst die Menschenstimme, mit ziemlich genauer Nachahmung aufweisen. Ein Organist muß sich dieser Stärke seines Instruments bey Aufführung der Musiken nicht misbrauchen, sondern nach der Zahl der Sänger u. ihrer Begleitung richten, damit die Sänger iederzeit die Oberhand behalten. **Der Umfang** eines Orgelclaviers kommt mit dem gewöhnlichen Clavicimbel auf der sichtbaren Grifftafel überein. Dahero es was sehr elendes ist, wenn die Orgeln kurze Octaven haben, welche das ganze Werk schänden, wenn es auch im übrigen noch so gut gebauet. Ihr innerlicher Umfang aber

aber erstrecket sich auf 9 Octaven, erstlich weil nicht nur Stimmen von 4, 2 u. 1 Fuß in der Höhe angebracht sind, welche mit dem Clavier sieben Octaven ausmachen, sondern auch im Pedal Bässe von 16 u. 32 Fuß sich hören lassen, die zwey Octaven tiefer sind, also 9 Octaven, die 108 verschiedene Klangstufen in sich halten. **Die Spielart** bey Orgeln theilet sich ein in das Präludiren oder **Vorspiel**, das Fugiren oder **Fugenspiel**, den Choral oder das **Liederspiel**, u. endlich das Fantasiren oder **Nachspiel**, den Generalbaß, dessen Wissenschaft einem Organisten wesentlich seyn muß, nicht mitgerechnet. Die Vorspiele auf der Orgel haben einen dreyfachen Nutzen, erstlich daß die Zuhörer zum folgenden Choralgesange vorbereitet werden, hernach daß die zum Gottesdienste gewiedmete Zeit genau ab u. eingetheilt wird, u. drittens daß man von einer bisweilen ganz entgegen stehenden Tonart des vorhergehenden Gesangs, mit guter Geschicklichkeit in die andere gelange.

Herr **Mattheson** macht hierüber recht nützliche Anmerkungen, die ieder Organist nicht nur fleißig lesen, sondern auch vollkommen in der Ausübung anwenden sollte, wenn man seinem Amte und Schuldigkeit eine wirkliche Gnüge als ein ehrlicher Mann leisten wollte. Wie wenig Organisten aber auf ihr Amt mit Fleiß studieren, ist leider bekannt. Ich will die vornehmsten Anzeigen des Herrn Verfassers allen Herren Organisten zur wiederhohlten Nachricht hieher setzen.

Die Vorspiele müssen auf den Hauptinnhalt der Kirchenstücke oder Choräle zielen, das ist, eben die Leidenschaft durch die Töne auszudrucken trachten, wel-

ner in den Worten des zu musicirenden Stückes oder Kirchenliedes angedeutet wird. Ein kluger Spieler muß also den vorhabenden Affect wohl kennen, sich denselben im Vorspielen wohl eindrücken, u. seine Einfälle also darnach einrichten, daß er die Zuhörer nicht zum Weinen einlade, wenn sie freudig seyn sollen. In dieser Absicht muß ein Organist, nicht nur zu einer Choralmelodie überhaupt ein Vorspiel haben, sondern zu einem ieden Liede, so nach eben derselben Melodie gesungen wird, ein besonderes Vorspiel, so sich auf die Leidenschaft desselben Liedes beziehet u. damit übereinstimmt. Denn verschiedene Lieder werden nach einer u. derselben Melodey gesungen, die doch verschiedene Gemüthsbewegungen ausdrücken, als erhabene Freude, stille Zufriedenheit, unverstellte Demuth, rührende Wehmuth, tiefe Reue, herbes Leid, heftige Sehnsucht, dringendes Verlangen, festes Vertrauen, ungestörte Andacht, siegende Großmuth, billige Verachtung, heiliges Trotzen rc. Wenn nun ein Organist zu so verschiedenen Affecten einerley Vorspiel hören lässet, so ist es warlich einem vernünftigen Manne, der nur ein wenig Nachdenken hat, ein rechter Ekel, wenn man alle Sonntage u. Feyertage bey allen Vorspielen einerley Leyer hören muß, die nicht die geringste Absicht auf die Leidenschaft, so im Liede steckt, zu erkennen giebt. Es ist freylich ein schlimmer Umstand, daß so viele Lieder von verschiedenen Leidenschaften nach einer Melodey gesungen werden, welches billig nach und nach abgeschaffet werden sollte, so daß iedes Lied seine eigene Weise nach dem darinn liegenden Affect hat; Allein der Organist kann u. soll doch, so viel an ihm ist, die Leidenschaft des folgenden Liedes im Vorspiele abbilden.

bilden. Die Vorspiele müssen also nicht zu lange, nach den Umständen eingerichtet, u. auserlesen seyn. Wenn die Vorspiele nicht studiert, sondern von einem geschickten Organisten aus dem Stegreife gemacht werden, so muß er seiner Einfälle alle Augenblicke Meister seyn, alle Umschweifungen u. Ausdehnungen vermeiden. **Das Fugenspiel** ist zweyerley. Eine Art der Fugen gehört zur wirklichen Ausführung der Choräle, u. da müssen die Fugensätze aus der Melodie der Gesänge selbsten genommen werden. Die andere Art beziehet sich auf das Vor- u. Nachspiel, wobey man sich die Themata nach Gefallen, iedoch iederzeit nach den Umständen eingerichtet, erwählet. Die Wissenschaft u. Fähigkeit, eine Fuge nach einem vorgeschriebenen Satze alsobald stehenden Fusses durchzuarbeiten, ist einem Organisten so nöthig, daß billig keiner angenommen werden sollte, der nicht sowohl in den übrigen Artikeln, als vornehmlich in diesem, ein untadeliches Schulrecht abgeleget hätte. Sind Worte Herrn Matthesons, die einen großen Nutzen hätten, wenn sie die Kirchenvorsteher recht zu Herzen nehmen wollten. Allein es geht bey Vergebung der meisten Organistendienste eben so, wie bey Besetzung der meisten Aemter. Laufen u. Rennen, importunes Bitten, Klagen u. Heulen, richten fast immer mehr aus, als alle Geschicklichkeit eines verdienten Mannes, der seine Beförderung ruhig erwartet. Das ist eine schlimme Gewohnheit in Deutschland, daß man bey Vergebung der Dienste, wozu Geschicklichkeit erfordert wird, mehr auf die Verknüpfungen der Familien, auf Heyrathen, auf Dienste, die man bey diesem oder jenem vornehmen Herrn, mit der Feder oder der Hand

verrichtet, siehet, als auf die Geschicklichkeit selbsten. Die Künste u. Wissenschaften, von denen doch die Glückseligkeit eines Staats mit abhängt, kommen dadurch in Verachtung. Denn an statt, daß die Jugend durch Beförderung verdienter Männer sollte gleichfalls was rechtschaffenes zum Nutzen der Republik zu lernen aufgemuntert werden, wird sie vielmehr träge gemacht, wenn beständig Beyspiele vor Augen sind, daß ganz ungeschickte Männer zu Aemtern befördert werden, die sie tüchtig zu verwalten gar nicht im Stande sind. **Es wird sich wohl geben**, heißt es, **er wird schon lernen, was noch fehlt.** Ja, hat sich wohl. Hat er nichts gelernt, da er Zeit gehabt u. jung gewesen, was wird er nun lernen, da er ein Amt, eine Frau, u. die Einkünfte darzu hat.

Vom Choralspielen hat der Herr Legationsrath schöne Anmerkungen von **Christoph Raupach**, berühmten Organisten in Stralsund, eingeschaltet, die würdig sind, daß sie auch hier stehen.

„**Erstlich** können eines Bitt- Buß- u. Klaglieds „kurze Sätze auf rechte Fugenart einfältig u. lang„sam, eines nach dem andern, iedoch mit untermeng„ten Ligaturen kurz durch tractiret werden. **Zum „andern** brauchet man des Liedes festen Gesang im „Pedal, u. arbeitet im Manual darüber mit fast lau„ter Syncopationen u. Ligaturen, also, daß die ganze „Harmonie vierstimmig klingt. **Drittens** spielet „man den schlechten Choral mit der linken Hand, „u. darzu mit der rechten entweder auf selbigem, oder „auf einem andern Clavier, zwostimmige Melodeyen „mit Ligaturen u. etlichen kurzen Tiraten u. Groppi

„ver-

„vermenget, also, daß ein Trio, oder dreystimmige
„Harmonie gehöret werde. **Viertens** werden zum
„Basse im Pedal mit der linken Hand im Tenor des
„Manualclaviers der schlechte Choral, u. auf einem
„andern Clavier einstimmig, langsame Veränderun-
„gen mit untermengten Ligaturen u. etlichen kurzen
„Tiraten u. Groppi gemacht, so daß ein Trio gehöret
„werde. **Fünftens** macht man ein Lamento mit
„etwas schwachen Stimmregistern, darauf der
„schlechte Choral gespielt wird. **Sechstens** läßt
„man in zweystimmiger Harmonie den schlechten
„Choral mit der linken Hand im Basse auf einem
„Clavier, u. dagegen die Variation auf dem andern
„Clavier, mit der rechten Hand syncopirend u. adagio
„hören. **Siebentens** so auch umgekehrt, da der
„Choral mit der rechten u. die Veränderung mit der
„linken hervorgebracht wird.

„Nun folget, wie ein Freuden- Trost- u. Trotzlied
„auf der Orgel, auf unterschiedene Art könne gehand-
„habet u. verändert werden. **Erstlich** wird mit ei-
„nem starklautenden Registerzuge, oder im vollem
„Werk, eine freudig klingende Symphonie oder So-
„natine, oder wo so viel Zeit vorhanden, eine große
„Sonata, worinn eine Fuge entweder mit oder ohne
„Gegenunterwurf (contrasubjecto) sich befindet, ge-
„spielet, u. darnach der schlechte Choral zum Schluß
„in vierstimmiger Harmonie mit angehänget. **Zwey-
„tens** werden, mit einem starken Registerzuge und in
„vierstimmiger Harmonie die kurzen Sätze eines sol-
„chen Liedes zu kleinen Fugen gemacht, geschwind und
„kurz durchvarirt, u. mit etlichen Syncopationen, eine
„nach der andern durchtractirt. **Drittens** wird der
„schlechte

„schlechte Gesang mit der rechten Hand auf einem Cla-
„vier, u. eine hurtige Veränderung auf dem andern
„Clavier mit der linken Hand, dagegen auf dem an-
„dern Clavier im Baß, theils mit, theils ohne Liga-
„turen gemacht, in zweystimmiger Harmonie. **Vier-
„tens** wird der feste Gesang zum Grund mit der Lin-
„ken auf einem Claviere, u. der passagirende bunte
„Contrapunct, auf dem andern Claviere mit der rech-
„ten Hand gespielet, u. dieses theils mit, theils ohne
„Ligaturen in zweystimmiger Harmonie. **Fünftens**
„wird der feste Gesang zum Grunde in Pedal genom-
„men, u. auf einem Manualclavier dagegen mit bey-
„den Händen eine zweystimmige Veränderung ge-
„macht, so daß zusammen eine dreystimmige Harmo-
„nie gehöret werde, theils mit, theils ohne Ligaturen.
„**Sechstens** wird auf einem Claviere der feste Ge-
„sang zum Baß im Pedal, u. dagegen eine Verän-
„derung, auf dem andern Clavier mit der linken Hand
„theils mit, theils ohne Ligaturen, in dreystimmiger
„Harmonie gemacht. **Siebentens** wird zum Baße
„im Pedal der feste Gesang auf einem Claviere mit
„der linken Hand, als eine Mittelstimme im Tenor
„gespielt, u. dagegen mit der rechten auf dem andern
„Claviere, unterweilen mit u. ohne Ligaturen, eine Ver-
„änderung gemacht. **Achtens** werden wechselswei-
„se zwey starke registrirte Claviere zum Pedal ge-
„braucht, also daß anfangs auf dem ersten Claviere
„der Affect der Worte, im ersten Choralmelodiesatze,
„kürzlich mit ganz absonderlicher Erfindung ausge-
„druckt wird, u. bald darauf der erste schlechte Satz
„der Choralmelodie auf dem andern Claviere sich hö-
„ren läßt, bey welchem schlechten Satze alsdenn das
„Pedal

„Pedal mit einstimmt. Und so wird es auch ge-
„macht mit den folgenden Sätzen der Choralmelo-
„dey, vor welcher allemal eine kurze Allusion auf die
„Worte mit dem ersten Claviere vorhergehet. Mit
„allen Liedern läßt sich solches nicht durchgehends
„thun, weil die Worte erst in der andern oder drit-
„ten Reimzeile ihren Verstand schliessen: in welchem
„Falle man die zween oder drey Sätze der Choralme-
„lodie schlechterdings, bald nacheinander, anbringen
„muß. **Neuntens** wird mit der rechten Hand auf
„einem rechten Claviere u. dem Pedale eine Verände-
„rung gemacht, über den schlechten Choral, welchen
„die linke Hand auf dem andern Claviere im Tenore
„hat: also daß eine dreystimmige Harmonie gehöret
„wird. **Zehntens** so auch umgekehrt, da die rech-
„te Hand auf einem Claviere den festen Gesang spie-
„let, u. dabey die linke Hand auf dem andern Claviere
„sammt dem Pedale, eine Variation machen.„

Herr Mattheson schläget hier **Johann Pachhelbels** Choräle zum Verspiele vor u. rühmt Herr **Walthers** in Weymar Arbeit u. Wissenschaft in den fugirten Chorälen, wie billig. Dieses braven gelehrten Organisten Arbeit kann ich aus der Erfahrung loben, indem Herr Walther mit Ueberschickung verschiedener seiner Choräle mir nicht wenig Vergnügen gemacht, u. es ist vollkommen wahr, was Herr Mattheson sagt, nämlich **Herr Walther sezt vortreflich reinlich, gründlich, künstlich.** Der Herr Verfasser hätte noch Herr **Telemanns** fugirende Choräle den Lernenden anpreisen sollen, als die gleichfalls sehr schön sind.

Endlich redet der vollkommene Capellmeister noch

vom

vom Nachspiele, oder dem sogenannten Fantasiren. Nachstehende Anmerkungen können auch ausser dem Gottesdienste, den Clavicimbalisten bey Kammermusiken dienen. Alle Stücke so zum Fantasiren gehören, können unter dem allgemeinen Namen der Toccaten begriffen werden, von welchen die vornehmsten sind.

Intonatio, die geschiehet am besten mit einigen wenigen vollen Griffen, auch gewissen von oben nach unten, oder von unten nach oben gebrochenen Accorden. Alles soll ungezwungen u. ohne Vermerkung des Takts geschehen.

Arpeggi, deren Arten unzählig sind, u. wovon die syncopirten eine besondere Wirkung auf dem Claviere haben u. erfordern was taktmäßiges. Syncopirte Arpeggi aber sind diejenigen, bey denen die eine Hand vorher anschlägt, u. die andre ihren Accord nach einem verstrichenem acht oder sechszehn Theile auf eine oder andere Weise bricht. Sie lassen sich am besten in den öbersten Octaven des Claviers hören.

Arpeggi senza battuta sind dieienigen, so in acht bis zehn gebrochenen Stimmen mit vollen Griffen auf u. niederfahrend bestehen, u. zur Abwechselung gebraucht werden.

Ein Arioso u. Adagio bindet sich in diesem Falle mehr an eine bewegliche u. manierliche Singart, als an eine genaue Zeitmaaße, in diesem Falle. Durch die Passaggi verstehet man hier die geschwinden in dreygeschwänzten Noten bestehende Läufe.

Was Fugen u. Fantasien im eigentlichen Verstande sind, ist bekannt. Die Ciacone werden auch

oft

oft mit in die Toccaten geflochten, so wie die Capricci. Das wären ohngefähr die zu einer Toccate gehörigen Materialien. Solche aber an den Mann zu bringen, werden hauptsächlich dreyzehn Stücke erfordert. 1) Daß man des Claviers mächtig sey. 2) eine hurtige Faust habe, 3) den Umfang der harten u. weichen Tonart kenne, 4) viele Einfälle u. Klauseln in Vorrath sammle, 5) den Generalbaß aus dem Grunde verstehe, 6) oft viel Gutes höre, 7) wohl singe, 8) allerhand Singmelodien im Spielen nachahme, 9) in stetiger Uebung sey, 10) seine Gedanken fleißig aufschreibe, 11) selbige einem verständigen Richter zur Untersuchung übergebe. 12) die darüber gemachte Anmerkungen beobachte, 13) u. sich solche bey künftigem Versuche zu Nutze mache. Herr Mattheson sagt in der Folge wohl: sinnreich u. ohne Anstoß zu präludiren, heisse mehr als treffen, u. alles, was einem vorgeleget wird, wegspielen, u. werde mit Fug der Höchste practische Gipfel in der Musik genannt. Zu Ende dieses Capitels erwähnet der Herr Verfasser noch die größten Meister, auf der Orgel. Die zwey größten in der Welt sind ohne allem Streit **Händel** in Engelland, u. **Bach** in Leipzig, welchen keiner beykommt, er müßte denn ein Schüler Herr **Händels**, Nahmens **Babel** seyn, von dem man sagt, daß er seinen Meister überträfe. Nach diesen sind berühmt **Böhme** in Lüneburg, **Callenberg** in Riga, **Clerambault** in Paris, **Green** in London, **Hofmann** in Breslau, **Kuntze** in Lübeck, **Lübeck** in Hamburg, **Lüders** in Flensburg, **Rameau** ehemals in Clermont, **Raupach** in Stralsund, **Rosenbusch** in Itzehoe, **Pezold** in Dresden, **Stapel**

pel in Rostock, Vogler u. Walther in Weymar. Es wird hiemit bey Leibe keiner, dessen Name nicht hergesetzet ist, ausgeschlossen, sagt der Capellmeister, noch den genannten, deswegen ein Vorzug vor andern eingeräumet, deren Kräfte ihm unbekannt wären, oder nicht so gleich hätten beyfallen wollen. Zu den oben genannten will ich noch zwen brave Organisten beysetzen. Der eine ist Herr Schröter in Nordhausen, der nicht nur ein guter practischer, sondern auch ein gelehrter Componist u. Organist ist, der andere Herr Schneider, Organist bey der Nickelskirche in Leipzig, dessen Vorspiele auf der Orgel von so gutem Geschmacke, daß man in diesem Stücke, ausser Herr Bachen, dessen Schüler er gewesen, in Leipzig nichts bessers hören kann. Nur Schade, daß an einem so berühmten Orte, da die Musen ihren Sitz aufgeschlagen haben, gleichwohl so gar wenig Kenner u. Liebhaber einer wahren Musik sind.

Sechs u. zwanzigstes u. leztes Hauptstück.

Von der Regierung An- Auf- u. Ausführung einer Musik.

Der Herr Legationsrath handelt anfänglich von den Eigenschaften eines Musikvorstehers: Er soll 1) von Vorurtheilen frey seyn u. sich eines unanstößigen Lebens u. Wandels befleißigen, damit er sich keine Geringachtung bey seinen Untergebenen über den Hals ziehet. 2) Er soll mit ungezwungenen Lobsprüchen nicht faul seyn, sondern seine Untergebene dadurch aufmuntern, wenn er Ursache darzu hat, gesellig, freundlich u. dienstfertig u. bey seiner Amtsverrichtung geziemend ernsthaftig seyn. 3) Er soll seine

Par-

Partituren auf das reinste u. deutlichste schreiben. 4) Den Takt nach Beschaffenheit der Umstände geschickt zu führen wissen. 5) Er muß ein guter Sänger seyn, damit er zeigen kann, wie er seine Sachen wolle herausgebracht haben. 6) Er soll auch das Clavier wohl spielen können, damit er alles andere wohl begleiten u. auch zugleich regieren kann. Noch eine Haupteigenschaft eines Musikvorstehers, die Herrn Mattheson nicht gleich beygefallen, muß ich hinzusetzen. 7) Er soll die Erkenntniß in den musikalischen Wissenschaften bey allen seinen Untergebenen best möglichst erweitern helfen, zu dem Ende die besten musikalischen Schriftsteller mit Fleiße lesen, u. solche seinen Untergebenen zum Unterrichte leihen, wenn sich solche dergleichen Bücher nicht selbsten anzuschaffen im Stande sind. Er soll ihnen das schwehrste der musikalischen Scribenten erklären, ihren Nutzen zeigen, u. ihnen im Lesen, wo sie nicht fortkommen können, forthelfen. Kurz: er soll so viel möglich gelehrte Musikverständige ziehen, u. also selbsten in der Musik gelehrt seyn. Ohne fleißiges Lesen u. Studieren kommt man in der Musik nicht weit, u. das macht noch lange keinen Componisten, oder Virtuosen, wenn man den ganzen Tag klimpert, geigt u. pfeift. Nicht nur die Finger, sondern auch der Kopf muß studieren, u. das geschiehet vermittelst der Bücher, durch deren Hülfe überhaupt alle Wissenschaften in der Welt erhalten, vermehret, verbessert, erweitert u. auf die Nachkommen fortgepflanzet werden. Es ist ja bekannt genug, daß man durch Lesung eines guten Buches öfters in einem Monate mehr lernen kann, als durch einen halbjährigen mündlichen Unterricht. Es

muß aber ein treuer fleißiger mündlicher Unterricht u. fleißiges Lesen der besten Bücher beysammen seyn, wenns gut gehen soll.

Bey der Auf- u. Ausführung einer Musik sind zweyerley Dinge zu erwägen. Erstlich, was vor der rechten Bewerkstelligung vorhergehet, u. zweytens, was in derselben geschehen soll. Zum ersten Puncte gehören drey Stücke, die Zahl u. Wahl der Sänger, Instrumentalisten, u. Instrumente; das reine Stimmen; u. die Proben. Sänger müssen wenigstens bey Kirchenmusiken viere seyn, ein Diskantist, Altist, Tenorist, u. Baßist, Instrumentalisten aber zwölfe, sechszehn, zwanzig bis vier u. zwanzig. Das reine Stimmen u. die Probe sind Hauptdinge so bey Aufführung einer Musik vorher gehen müssen, wenn es bey der würklichen Aufführung gut ablaufen soll, bey welcher die Aufmerksamkeit u. hurtige Entschliessung des Musikvorstehers sonderlich nöthig ist. Ferner die Stellung u. Anordnung der Personen, welche anders in der Kirche, anders in der Kammer, anders auf der Schaubühne ist, wobey man sich gar oft nach der Gelegenheit des Orts richten muß.

Der vollkommene Capellmeister schliesset mit diesen nachdenklichen Worten Sir. 18, 6. **Ein Mensch, wenn er gleich sein Bestes gethan hat, so ists doch kaum angefangen; u. wenn er meynet, er habe es vollendet, so fehlet es noch weit.**

Hinten ist noch ein P. S. angehänget von einer Abhandlung von den musikalischen Intervallen u. Geschlechten, welche Herr Schröter in Nordhausen anatomiret hat, u. zu seiner Zeit der Sceleton davon in

dieser

dieser Schrift den Kennern zur Beurtheilung soll aufgestellet werden. Weil Herr Mattheson nicht nur ein berühmter musikalischer Schriftsteller, wo nicht der Größte unserer Zeiten, sondern auch sonsten ein wackerer Gelehrter ist, so will ich seine sammtliche Schriften hier namhaft machen, wodurch zugleich das schädliche Vorurtheil, als wenn die Musik in andern Wissenschaften hindere, durch des Herrn Legationsraths Beyspiel widerleget werden kann, vieler anderer Gelehrten, die Musici gewesen, ietzo nicht zu gedenken. Die klugen alten griechischen Weltweisen hielten die Musik für das beste Mittel einen Studierenden zu den Wissenschaften aufzumuntern, und die Pythagoräer haben solches in der Erfahrung gegründet befunden; zu unsern Zeiten aber, da die Welt mehrentheils aus lauter neumodischer Weisheit überklug geworden, ist nun das Gegentheil wahr. Man wird zu seiner Zeit diese thörigte Meynung mit kräftigen Gründen abweisen.

Verzeichnis
aller mathesonischen Schriften u. Musikalien,
so herausgegeben werden.

1. Douze Sonates à 2 & 3 Flutes Sans Basse, gravées deux fois a Amsterdam par Roger & par Mortier. 1708. III Vol. fol.
2. Die durch ein Automaton zu findende, von John Carte angegebene, Longitudo, ins Deutsche u. in Ordnung gebracht. Hamb. 1708. 4. Im Verlag des Erfinders.
3. Bischof Robinsons Predigt vor dem Parlamente, aus dem Engländischen übersetzt. Hamb. 1711. 4. im Verlag des Uebersetzers.

4. Arie scelte de l'opera Henrico IV Rè di Castiglia. Hamb. 1711. fol. V. Volum. appr. l'Autore.
5. Die Eigenschaften u. Tugenden des edlen Tobacks, aus dem Engländischen, Hamb. 1712. 8. in Verlag des Uebersetzers.
6. Orchestre, erste Eröfnung. Hamb. 1713. 12. bey Schillers Erben.
7. Der Vernünftler, theils aus dem Engländische, theils von eigner Erfindung. Hamb. 1713. 4. bey Wierings Erben.
8. Geschichte Alexanders Selkirch, eines Scotländers, aus seinem eigenem Munde beschrieben. Hamb. 1713. 4. bey Wierings Erben.
9. Sonata per il Cembalo, in Forme einer Landcharte. Kupfer. Hamb. 1713. verlegt von dem Verfasser.
10. Harmonisches Denkmal, XII. Suites pour le clavecin, in Kupfer. London, 1714. groß fol. gedruckt bey Richard Meares.
11. Großbritannischer Gnadenbrief. Hamb. 1714. 4. bey Wierings Erben.
12. Anrede des Lordgroßmeisters in England, bey Verurtheilung 6 Lords. Hamb. 1716. 4. bey Wierings Erben.
13. Görtzische u. Gyllenborgische Briefe, Hamb. 1717. 4. in Kißners Verlag.
14. Vertheidigung des wider die schwedischen Gesandten in England rc. angestellten Verfahrens. Hamb. 1717. 4. bey Wierings Erben.
15. Orchestre, zweyte Eröfnung, Hamb. 1717. 12. bey Kißnern.
16. Die Organisten Probe im Generalbaß. Hamb. 1719. 4. bey Kißnern bey welchem 1731. die zweyte u. vermehrte Auflage unter dem Titel: die große Generalbaßschule, oder Organistenprobe, herausgekommen.
17. Betrachtung über das Finanzwerk oder den Actien-Handel, aus dem Französischen, Hamb. 1720. 8. bey Wierings Erben.
18. Der brauchbare Virtuose, XII Sonate per il Violino, overo Flauto traverso. Hamb. 1720. fol. bey Kißnern.

19. Reflexions sur l' Eclaicissement d' un Probleme de Musique, Hamb. 1720. 4. auf Kosten des Verfassers.
20. Orchestre, dritte Eröfnung, Hamb. 1721. 12. bey Kißnern.
21. Prologo per il Rè Ludovico XV. (italiänische Verse) Hamb. 1722. 4. in Verlag des Opernwesens.
22. Critica musica, Tom. I. Hamb. 1722. 4. auf eigne Kosten.
23. Zenobia, eine aus dem Italienischen übersetzte Opera, Hamb. 1722. 4. in Verlag des Opernwesens.
24. Arsaces, aus dem Italienischen, Hamb. 1722. 4. in eben demselben Verlag.
25. Nero, aus dem Italienischen, mit Zusätzen, Hamb. 1723. 4. verlegt wie vorige.
26. Großbrittannische Hauptverrätherey, aus dem Engländischen, Hamb. 1723. 4. in Wierings Verlag.
27. Moll Flanders, einer Engländerinn, wundernswürdige Begebenheiten. Hamb. 1723. 8. in Wierings Verlag.
28. Bischof Burnets Geschichte seiner Zeit. Hamburg. 1724. 4. bey vorigen Verlegern.
29. Niedtens Handleitung zur Variation des Generalbasses, neue Auflage, mit Anmerkungen des Herausgebers. Hamb. 1724. 4. Obl. in Kißners Verlag.
30. Critica musica. Tom. 2. Hamb. 1725. 4. auf Kosten des Verfassers.
31. Mariæ Scoticæ Lebensbeschreibung. Hamb. 1726. 8. bey Wierings Erben.
32. Untersuchung der großbrittannischen Aufführung, aus dem Engländischen. Hamb. 1727. 4. bey Wierings Erben.
33. Ephonus Gottingensis, von der Kirchenmusik. Hamb. 1727. 4. in Verlag des Verfassers.
34. Die Herannäherung des Krieges aus dem Engländischen. Hamb. 1727. 4. in Wierings Erben Verlag.
35. Ramsays reisender Cyrus, aus dem Engl. Hamb. 1728. 8. Eben daselbst.
36. Der musikalische Patriot. Erster Band. Hamb. 1728. 4. auf Kosten des Verfassers.

37. Einige geistliche u. weltliche Poesien: als Oratorien u. Texte zur Musik, Gedichte auf Hochzeit u. Namenstage rc. Vorberichte bey andrer Leute Werken, Parlamentsreden, u. d. gl. welche einen guten Quartband geben u. zu verschiedenen Zeiten gedruckt worden. Gesammlet unter den Namen: Miscellanea Mathesoniana.
38. Aesopus, eine aus dem Italiänischen übersetzte Opera. Hamb. 1728. 4. in Verlag des Opernwesens.
39. Anmerkungen über die großbrittannische Aufführung in Absicht auf die Friedens u. andre Geschäfte ausserhalb Landes, aus dem Engl. Hamb. 1729. 4. bey Wierings Erben.
40. Die Wichtigkeit des Großbrittannischen Reichthums u. Gewerbes, aus dem Engl. Hamb. 1729. 4. in obigem Verlag.
41. Anmerkungen über den Sevilischen Tractat aus dem Engl. Hamb. 1730. 4. in obigem Verlag.
42. Der gelehrte Cantor, aus dem Lateinischen. Hamb. 1730. 4. in eben demselben Verlag.
43. Betrachtungen über die gegenwärtige Staatsgeschäfte. Hamb. 1731. 4. aus dem Engländischen, in Wieringischen Verlage.
44. De eruditione musica, Schediasma epistolicum. Hamb. 1732. 4. apud Felgineri viduam.
45. Freundschaft nach dem Tode. Hamb. 1735. 4. bey Wierings Erben aus dem Engl.
46. Die kleine Generalbaßschule. Hamb. 1734. 8. bey Kißnern.
47. Bischof Burnets Geschichte seiner Zeiten. Zweyter Band. Hamb. 1735. 4. bey Wierings Erben, aus dem Englischen S. No. 28.
48. Die Fingersprache, ein Fugenwerk in Kupfer, groß fol. 1 Theil 1735. auf eigne Kosten.
49. Anmerkungen über Burnets Geschichte. Hamb. 1737. 4. bey Wierings Erben.
50. Der Fingersprache zweyter Theil, auf eigne Kosten. 1737.
51. Kern melodischer Wissenschaft. Hamb. 1737. 4. bey Herold.

52.

52. Der vollkommene Capellmeister. Hamb. 1739. fol. bey Herold.
53. Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, Leben, Werke, Verdienste erscheinen sollen. Zu fernern Ausbau angegeben. Hamb. in Verlegung des Verfassers 1740.
54. Abhandlung von Singespielen, oder Opern sammt einer Geschmacksprobe. Hamb. 1744.
55. Das erläuterte Selah, nebst einigen andern nützlichen Anmerkungen. Hamb. bey Christian Herold. 1745.

V.

Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie.

Das dritte Capitel.

Von der Musik überhaupt.

§. 1.

Man wird vielleicht glauben, daß es unnöthig sey, hier eine Erklärung der Musik vorzubringen, indem iedermann bekannt, was unter diesem Namen für eine Wissenschaft verstanden werde. Ich glaube aber, daß wir einen großen Nutzen aus der Erklärung, so sich zu unserm Vorhaben schicket, haben werden, so wohl in Ansehung der Eintheilung dieses Werks, als auch der Abhandlung eines ieden Theils desselben. Ich erkläre also die Musik, daß ich sage, sie sey eine Wissenschaft, verschiedene Tone dergestalt miteinander zu verbinden, daß sie im Gehöre eine angenehme Harmonie machen. 1) Aus dieser Ursache habe ich

1) Ich habe schon im I Theil dieses Bandes 77 S. erin=

gleich in vorhergehenden Capiteln die Lehre so wohl von den Tonen, als den Gründen der Harmonie weitläuftiger abzuhandeln für gut erachtet, damit nicht nur die Erklärung selbsten leichter möchte begriffen, sondern auch die Art, wie solche am besten abzuhandeln sey, verstanden werden.

§. 2. Die Musik pfleget gemeiniglich in zween Theile, in die theoretische u. practische eingetheilet zu werden. Jene soll die Gründe der musikalischen Composition lehren, u. hat einen eigenen Namen **Harmonik**. Der practischen Musik ihr Amt aber wird darinn gesetzt, daß sie lehrt die vorgeschriebenen Tone durch Stimmen oder Instrumente in der That hören zu lassen, u. dieser wird insgemein allein der Name Musik beygelegt. Aus diesem erhellet, daß der theoretische Theil der vornehmste sey, indem der andere ohne diesem nichts ausrichten; Jener aber ohne dem practischen Theil seinen Endzweck, welcher das Vergnügen ist, nicht erhalten kann. 2) Weil aber dieser practische

---

nert, daß Herr Euler den vornehmsten Endzweck der Musik ausgelassen, wenn er nur allein das Vergnügen des Gehörs als den Endzweck der Musik angegeben. **Es ist aber die Musik eine Wissenschaft die Tone dergestalt mit einander zu verbinden, daß sie die Leidenschaften der Menschen nach Verlangen bald erreget, bald stillet, oder welches auf eins hinaus lauft, die Tugend befördert.**

2) Ich muß nochmals widersprechen, daß der Endzweck der Musik nicht das Vernügen allein, wie Herr Euler geschrieben, ist. Ihr wahrer Endzweck ist u. soll allezeit seyn, die Herzen der Menschen zur Tugend zu lenken, zum Lobe GOttes anzuflammen, die verlohrnen Kräfte des menschlichen Körpers zu erneuern u. s. f. Wenn die Mu-

sche Theil nichts anders, als die Kunst, auf Instrumenten zu spielen ist, so werde solchen als eine Sache, die ich voraussetze, nicht berühren. 3)

§. 3. Es ist oben schon gezeiget worden, daß die Töne auf zweyerley Weise angenehm werden, einmal wenn auf ihre Tiefe u. Höhe, hernach wenn auf ihre Dauer gesehen wird. Wer die heutige Musik aufmerksam betrachtet, der wird in der That erfahren, daß alle Annehmlichkeit, die in ihr ist, so wohl aus der Veränderung der Tiefe u. Höhe, als auch der Dauer der Töne herkomme. Es kann zwar nicht geleugnet werden, daß die verschiedene Stärke der Töne, vermöge welcher sie bald stärker bald schwächer hervorgebracht, nicht wenig Anmuth verursache: Allein weil das Maaß davon weder pfleget vorgeschrieben zu werden, noch auch von den Zuhörern so deutlich unterschieden werden kann, sondern nur der Willkühr

sik nur einzig u. allein vergnügte u. nicht auch besserte, so wären die Componisten nicht viel besser als die Kartenmacher, deren Arbeit eigentlich im gemeinen Wesen keinen Nutzen hat, u. nur zum Vergnügen dient, aber auch öfters zufällig Schaden verursacht. Ich will von einer so ausgemachten Sache hier nicht mehr sagen, weil solche ja bekannt genug ist.

3) Die practische Musik hält ja vielmehr in sich, als die Kunst auf Instrumenten zu spielen. Ihr edelster Theil ist ein musikalisches Stück wirklich dem verlangten Endzwecke gemäß zu setzen u. aufzuführen. Und wer weiß denn nicht, daß die musica poetica allzeit zur practischen gehöret u. dahin gerechnet werden muß, weil sie bloß in der Ausübung der Harmonik bestehet. Diese aber kann geschehen, ohne daß man ein Instrument würklich spielen kann. Herrn Eulers Erklärung der practischen Musik ist also viel zu enge.

des Sängers überlassen wird, so können wir solches auch nicht zu dem Unterschiede der Höhe u. Tiefe u. Dauer, von welchen gesagt worden, zählen. Ueberhaupt aber ist dieses anzumerken, daß diejenigen Töne, welche einen größern Nachdruck haben, auch stärker müssen ausgedruckt werden.

§. 4. Nicht weniger pfleget auch der Unterschied der musikalischen Instrumente Anmuth zu verursachen, u. es kommt viel darauf an, was für ein Instrument man die vorgeschriebene Melodie abzuspielen gebraucht. Denn eine andere Melodie erfordert die Laute, eine andere die Geige, eine andere die Flöte, eine andere die Waldhörner u. Posaunen. Diese Instrumente sind nicht nur in Ansehung der Gattungen von Tönen unterschieden, sondern ein iedwedes hat fast vor dem andern eine gewisse Eigenschaft, daß sie entweder leichter oder zierlicher die vorgelegte Melodie ausdrücken können. Deswegen müssen die Componisten genau auf die Natur der Instrumente achtung geben, daß sie nichts setzen, so nicht beqvem, oder nicht zierlich herausgebracht werden kann. Um dieser Ursache willen pfleget insgemein von den Componisten das Instrument genennet zu werden, welches zur Abspielung der vorgeschriebenen Melodie am geschicktesten ist.

§. 5. Ob gleich nur zween Gründe bey den Tönen, nämlich in Ansehung des Unterschieds der Höhe u. Tiefe u. derselben Dauer, angegeben worden, so kann doch bey einer Harmonie auf dreyerley Art eine Annehmlichkeit vorhanden seyn. Erstlich kann alle Annehmlichkeit allein von dem Unterschiede der Höhe u. Tiefe entspringē, da entweder alle Töne gleich lang dauren, oder auf die Dauer ganz u. gar nicht gesehen wird.

Zwey-

Zweytens werden Tone, wenn sie auch alle gleich tief oder hoch sind, doch wegen der Ordnung, so derselben Fortdaurungen beobachten, annehmlich seyn können. Wenn drittens aber beydes, der Unterschied der Tone u. derselben Dauer, mit einander verbunden wird, so entstehet die vollkommenste Stufe der Anmuth. Und hierinn steckt die Schönheit einer Musik, wenn die Anmuth sowohl in Ansehung der Dauer der Töne, als auch derselben Größe, welche der Unterschied der Höhe u. Tiefe ausmacht, so viel möglich befördert wird. 4)

§. 6. Zu dieser letzten und dritten Gattung ist fast die ganze heutige Musik zu zählen. Denn es wird nicht nur der Unterschied der Tone zur Anmuth der Harmonie gebrauchet, sondern die Componisten pflegen auch mehrentheils, solche zu vermehren, auf die Dauer

4) In einer ieden ordentlichen Musik steckt Herr Eulers dritte Stufe der Anmuth. Denn der Unterschied der Höhe u. Tiefe der Tone sind die Intervalle, u. die Dauer derselben bestimmt das Zeitmaaß, oder der Takt. Darinn aber liegt ein großes Geheimniß verborgen, wie die Verhältnisse der Dauer der Töne mit den Verhältnissen der Intervallen in ihrer Folge so mit einander zu verbinden u. vermittelst der besten sich darzu schickenden Instrumenten in der gehörigen Stärke aufzuführen sind, daß sie die verlangte Leidenschaft erregen, oder auch besänftigen. Hier ist der Gordische musikalische Knoten. Ihr großen Weltweisen unserer Zeiten, helfet doch dieses Geheimniß der Natur auflösen. Ihr werdet vielen Dank u. Ehre verdienen, u. dem Staate, großen Herren u. dem ganzen menschlichen Geschlechte einen wichtigen Dienst leisten. Laßt mich doch nicht allein an diesem Joche ziehen u. zappeln, u. treibt eure Wissenschaft in ihrem ganzen Umfange.

Dauer zu sehen; woraus der Takt seinen Ursprung hat. Unterdessen wollen wir auch Beyspiele der vorhergehenden zwoen Gattungen betrachten. Denn wer die Choralmusik u. Kirchengesänge erwäget, wird finden, daß alle Annehmlichkeit, die sie haben, allein von dem Unterschiede der Höhe u. Tiefe der Tone u. der geschickten Folge der Cosonanzen auf einander abhänget. Die Pauken aber geben von der andern Gattung ein Beyspiel. Denn da bey ihnen alle Tone, der Höhe u. Tiefe nach, fast gar keinen Unterschied haben, so kommt alle Annehmlichkeit meistentheils von der Geschwindigkeit der Schläge her, u. gründet sich also allein auf die Veränderung der Dauer. 5)

§. 7. Ein Componist muß bey allen diesen Gattungen, ausser den allgemeinen Regeln der Annehmlichkeit hauptsächlich darauf sehen, ob er die Zuhörer zur Freude oder Traurigkeit bewegen will. Im vorhergehenden Capitel ist schon gezeigt worden, auf was Art beydes erhalten wird. 6) Dieses muß hauptsächlich

5) Herr Euler hätte besser zum Beyspiele seiner andern Gattung der Anmuth die Trommel genommen, als die Pauken, bey denen zwo zugleich genommen, iederzeit, wenn sie bey der Musik gebraucht werden, ein Unterschied der Höhe u. Tiefe der Tone vorhanden, indem mehrentheils zwo eine Quarte ausmachen, folgbar nicht allein auf die Dauer der Tone gesehen wird. Man kann auch nicht in Wahrheit sagen, daß die Choralmusik u. Kirchengesänge gar keinen Takt beobachteten. Selbst die Noten, nach welchen sie abgesungen werden, widersprechen solches. Allerdings siehet man dabey auf die Dauer der Tone, zumal an solchen Orten, wo in den Worten ein Einschnitt, oder Punct ist.

6) Der Herr Verfasser hat dieses im vorhergehenden

sächlich bey Setzung der Melodie eines vorgegebenen Gesangs beobachtet werden. Denn wenn traurige Worte oder Perioden vorkommen, pflegt man auch die Melodie so darzu zu setzen, daß die Ordnung schwerer vernommen wird. Es werden deswegen nicht so einfältige Consonanzen u. derselben Folgen, die schwerer vernommen werden, angewendet, oder sie richten die Dauer der Tone dergestalt ein, daß die Vernehmung ihrer Verhältnisse schwerer wird. Das Gegentheil thut man, wenn der Text eine Freude in sich hält.

§. 8. Ein musikalisches Stück soll allerdings einer Rede oder einem Gedichte gleich seyn. Gleichwie derselben Schönheit dies noch nicht ausmacht, daß man die Worte u. Redensarten verbindet, sondern überdies noch eine ordentliche Einrichtung der Sachen selbsten, u.

Capitel nicht gezeigt. Er hat wohl gesagt, 14 §. des vorhergehenden Cap. daß die Tone, deren Ordnung leicht u. begreiflich sey, Freude verursachen, hingegen die, so eine zusammengesetzte Ordnung haben u. schwerer zu begreifen, traurig machen: Allein dieses heisset noch lange nicht zeigen, wie man die Zuhörer zur Freude oder Traurigkeit bewegen soll. Wenn Herr Euler die Verbindung leicht ins Gehöre fallender Intervallen Freude zu erregen, selbsten angegeben, die Regeln davon bewiesen, u. mit tüchtigen Exempeln bestätiget hätte, u. so im Gegentheile von der Traurigkeit, so könnte man der Wahrheit gemäß sagen, daß er gezeigt, wie man die Zuhörer zur Freude oder Traurigkeit bewegen soll. Eine einzige sehr allgemeine Regel aber, die viel hundert Ausnahmen leidet, thut dieser wichtigen Sache noch lange keine Gnüge. Man kann aus leicht ins Gehöre fallenden Intervallen eine traurige Melodie, u. aus schwerer ins Gehöre fallenden Intervallen eine lustige machen, nachdem der Componist die Verbindung der Intervallen u. die Dauer der Tone einrichtet.

u. eine geschickte Anwendung der Gründe seyn muß; Also soll auch gleiche Anordnung bey der Musik seyn. Denn viele Consonanzen in einer Reihe mit einander verbinden, belustiget wenig, ob schon iede für sich genug Annehmlichkeit hat, sondern es muß aus ihnen selbsten eine Ordnung hervorleuchten, eben so, als wenn eine Rede durch sie sollte ausgedruckt werden. Und hierinn ist es hauptsächlich nützlich auf die Stufe der Leichtigkeit oder Schwere, nach welcher die Ordnung empfunden wird, zu sehen, da denn die Freude oder Traurigkeit nach dem vorgesetzten Endzwecke, entweder verändert, oder bald diese bald jene verstärket u. verringert werden muß.

§. 9. Wir wollen also sehen, auf was Art iedwede dieser Gattungen der Musik gehandhabet werden müsse. Weil bey der ersten derselben, wie schon gesagt worden, entweder gar keine Ordnung vorhanden ist, oder nicht beobachtet wird, so bestehet solche in der Folge verschiedener Intervallen auf einander. Bey dieser aber lassen sich insgemein mehrere Tone zugleich hören, u. das Getöne, so daher entsteht, wird eine Zusammenstimmung genennet. Ich will nicht, daß man hier das Wort Consonanz im gemeinen Verstande nehme, in welchem es der Dissonanz entgegen gesetzt wird, sondern ich will mit diesem Worte eine Zusammenstimmung mehrerer Töne, die zugleich klingen, bezeichnen. In dieser Bedeutung kann ein einfacher Ton, als die unterste u. einfacheste Stufe der Consonanzen betrachtet werden, gleichwie bey den Zahlen die Einheit. Die erste Gattung der Musik bestehet also in einer Reihe vieler auf einander folgender Consonanzen, die eine angenehme Harmonie ausmachen.

§. 10.

§. 10. Es ist also vor allem von den Consonanzen zu reden, u. am ersten zu untersuchen, was für Töne zu einer angenehmen Zusammenstimmung erfordert werden, u. alsdenn zu was für einer Stufe der Annehmlichkeit solche gehören. Hieraus werden unzählige Gattungen von Zusammenstimmungen entspringen, welche hernach in der Folge, nach unserm Vorhaben, zum Gebrauche können angewendet werden. Diesem zu Folge muß nun untersucht werden, auf was Art zwo Consonanzen beschaffen seyn müssen, daß ihre Folge auf einander angenehm ins Gehör fällt. Endlich kommt man auf die Untersuchung mehrerer Consonanzen, da erörtert wird, wie iede ins besondere beschaffen seyn soll, daß derselben Annehmlichkeit das Gehör rührt. Wenn dieses geschehen, so wird man von ieder vorgelegten Reihe der Consonanzen urtheilen können, wie viel Annehmlichkeit in ihr steckt: indem man erstlich iede Consonanz besonders, u. hernach die Folgen derselben auf einander, nebst der Verbindung mit einander insgemein betrachtet.

§. 11. Hieraus werden unzählige Reihen von dergleichen Consonanzen in der Composition entspringen, wovon diejenigen, so bey den Componisten im Gebrauche sind, nur die besondersten Fälle ausmachen. Da aber iedwede Reihe von diesen Consonanzen gewisse Töne erfordert, so ist dahin zu sehen, was eigentlich für Töne bey ieder Gattung der Composition nöthig sind, damit man sehen kann, wie die musikalischen Instrumente zu Hervorbringung der verlangten Töne zubereitet werden müssen. Hierauf wird eine ausführlichere Abhandlung von den Tonarten in der Musik, derselben Veränderung u. andern Dingen folgen, durch welche

welche die musikalische Composition mehr bestimmt u. in den Schranken gehalten wird. Hernach werden wiederum die einfachen Glieder der Zusammenstimmung untersucht u. fleißig nachgeforschet werden, welche Gattung bey ieder Gelegenheit gebraucht werden müsse, u. wie man sie unter einander verändern, u. andere eben die Dienste leistende, an ihre Stelle setzen könne. Diese Composition, so sich nur auf diese Regeln gründet, u. die Dauer der Tone nicht beobachtet, pfleget die einfache oder ungebundene genennet zu werden, weil sie gewissermassen einer ungebundenen Rede, die keine abgemessene Füsse hat, ähnlich ist.

§. 12. Hierauf ist die andere Gattung der Musik zu erklären, welche nicht auf die Verhältniß der Tone in Ansehung ihrer Höhe u. Tiefe siehet, sondern ganz allein auf die Annehmlichkeit, so durch derselben Dauer entsteht. Diese aber wird erhalten, wie schon im andern Capitel ist gezeigt worden, wenn die Verhältniß u. Ordnung, so die Fortdaurungen einzelner Töne untereinander haben, vernommen werden kann. Ein iedweder Ton wird also eine abgemessene u. bestimmte Zeit seiner Dauer haben müssen. Und die Fortdaurungen aller Töne müssen so beschaffen seyn, daß derselben Ordnung begreiflich ist. Man fängt also erst von den einfachern an, was nämlich für eine Dauer zween Tone haben müssen, daß die Zuhörer derselben Verhältniß begreifen können, wobey es wiederum dienlich seyn wird, zu bemerken, nach was für einer Stufe der Leichtigkeit dergleichen Verhältnisse vernommen werden. Nach diesem werden mehrere Tone auf gleiche Art betrachtet werden.

§. 13. Gleichwie aber die Eintheilung der Zeit in gleiche

gleiche Theile nicht nur überall beobachtet wird, sondern dem Menschen fast natürlich zu seyn scheinet; Also pflegen auch in der Musik alle Tone in gleiche Zeiten eingetheilt zu werden, ob sie gleich für sich ganz ungleiche Daurungen haben. Aus dieser Ursache werden die Tone, nachdem die Zeit in gleiche Theile getheilet worden, dergestalt auf ieden Theil derselben eingerichtet, daß die Summe ihrer Fortdaurungen dem Theile der gleichen Zeit gleich ist. Es werden derohalben bald mehr bald weniger Töne in einerley Zeit abgespielt, nachdem sie von kürzerer oder längerer Dauer gewesen. Ein Theil dergleichen Zeit pflegt ein Takt oder Schlag genennet zu werden, weil man ihn mehrentheils mit dem Schlage der Hand bemerket. Eine Reihe von Tonen wird in dieser Gattung der Musik in dergleichen Takte eingetheilt, die eben so von einander unterschieden werden, wie die Füsse u. Verse in einer gebundenen Rede. 7)

§. 14. Der Takt wird wiederum auf zweyerley Art eingetheilt, entweder in Ansehung der Dauer, oder der Nebeneintheilung. Nach der ersten Art ist er bald lang-

7) Es ist gar keine Gattung einer ordentlichen Musik, wo nicht allezeit die Tone in gewisse Takte eingetheilet würden. Die Intonationen u. etliche andere Gattungen von Vorspielen kann man davon ausnehmen, als bey denen nicht auf den Takt gesehen wird, wie im vorhergehenden Artikel angemerket worden. Herrn Eulers zweyte Gattung der Musik findet bey gar keiner Gattung unserer heutigen Musik nicht statt, ausgenommen die Trommel, welche sich mit den Qveerpfeifern hören lässet, wenn die Soldaten auf die Wache ziehen.

langsam bald geschwind, nachdem seine Zeit länger oder kürzer dauret. Die Veränderung aber, welche aus der andern Art entspringt, ist sehr vielfältig, indem die Nebeneintheilung des Takts auf vielerley Art geschehen kann. Denn er wird von einer andern Beschaffenheit seyn, wenn er in zween Theile eingetheilt wird, u. hierinn wird wiederum ein Unterschied seyn, nachdem diese Theile gleich oder ungleich sind, von einer andern Beschaffenheit wenn er in drey Theile, von einer andern wenn er in vier Theile eingetheilet wird. Es werden oft diese Theile wieder weiter eingetheilt, u. anders in andern Takten, bis man endlich auf einzelne Tone kommt. Hieraus entspringt, wenigstens in dieser Gattung der Musik, eine sehr große Verschiedenheit, daß man die Veränderungen gar nicht zählen kann.

§. 15. Hernach pflegen die Takte auch oft verändert zu werden, entweder in Ansehung der Dauer oder der Nebeneintheilung, dergestalt, daß bald auf einen geschwinden ein langsamer, bald auf einen langsamen ein geschwinder folget. In Ansehung der Nebeneintheilung können die Takte in zween, drey u. mehr Theile getheilt, auf vielerley Art verändert, u. mit einander vermischt werden. Die Veränderung aber wird dadurch sehr vermehrt, weil verschiedene Gattungen einerley Takts auf einerley Weise eingetheilt, gefunden werden, dessen Abtheilungen wiederum verschieden eingetheilt sind. Ueberdies wird zugleich auf beyderley Art die Zahl der Veränderungen unendlich vermehrt, wenn nämlich die Takte nicht nur in Ansehung der Eintheilung, sondern auch der Dauer, verändert werden. Was hier bey allem diesem für

Regeln

Regeln zu beobachten sind, das ist aus dem andern Capitel herzuleiten. 8)

§. 16. Die Takte u. derselben Theile aber, werden von den Zuhörern, wie gesagt, auf eben die Art, wie die Verse, Füsse u. einzelne Sylben eines Gedichts vernommen. Und gleichwie bey diesen kaum ein merklicher Stillstand beym Herlesen vermerket wird, obgleich in der That ein Zwischenraum vorhanden ist; Also werden auch die Takte u. derselben Theile dergestalt von einander unterschieden, daß ein sehr kleiner u. kaum merklicher Stillstand nach geendigtem Takte, oder einem Theile desselben, darzwischen kommt. Zu diesem Unterschiede trägt die verschiedene Stärke der Tone viel bey. Denn die Haupttone, oder diejenigen, welche den Takt u. desselben Theile anfangen, werden in etwas dadurch verstärket. Aus dieser Ursache sollen die ersten Töne in einem ieden Takte u. desselben Theilen zugleich die Haupttone seyn, die übrigen aber, weil sie weniger Kraft haben, auch um so viel weniger Haupttone seyn. 9)

8) Wenn ich meine Gedanken aufrichtig, ohne Herrn Eulern zu schmeicheln, sagen soll, so muß ich gestehen, daß ein practischer Componist aus diesen allgemeinen Regeln vom Takte wenig oder gar keinen Nutzen ziehen wird, indem sie nichts mehr sagen, als was man schon lange gewußt hat. Herr Mattheson hat im vollkommenen Capellmeister vom Takte u. den Klangstufen weit nützlicher u. practischer geschrieben.

9) Bey den musikalischen Schriftstellern heissen die ersten Tone eines Takts oder eines Theils desselben, accentuirte Tone, die andern durchgehende Tone. Die ersten heissen auch Tone in thesi, die andern Tone in arsi. Es ist aber keine Folge oder eine unumstößliche Regel, daß die

§. 17. Gleichwie also die Theile des Taktes mit den einzelnen Sylben einer gebundenen Rede, u. die Takte selber mit den Füssen u. Versen können verglichen werden: Also machen auch etliche Takte eine ganze Periode, u. mehrere derselben einen ganzen Theil einer Rede aus. Man muß deswegen gleiche Regeln in der Musik u. der Redekunst beobachten, also, daß ieder Takt einigen Unterschied einer Melodie vorstellt, u. etliche derselben, die einer Periode in der Redekunst oder einem Verse ähnlich sind, sollen gleichsam den ganzen Sinn der Melodie in sich halten. Sie müssen derohalben mit gewissen Klauseln geschlossen werden, welche das Ende bequem bezeichnen. Ja auch diese selbsten werden verschieden seyn müssen, nachdem sie entweder nur einen Theil einer Periode, oder eine ganze Periode, oder auch eine ganze Rede endigen.

§. 18. Der letzte Ton aber einer ieden Periode muß ein Hauptton seyn, u. deswegen muß der erste entweder im Takte oder in einem andern Theile des Takts enthalten seyn. Daher kommt es, daß weder in einer musikalischen Periode, noch in einer Rede zu Ende des Taktes selbsten kann geschlossen werden, sondern der Anfang entweder des Takts, oder eines Theils desselben, muß den Schluß in sich halten. Die Fortschreitung u. Vorbereitung zum Schlusse aber wird auf das Ende des Taktes oder desselben Theils fallen,

---

Haupttone allezeit die ersten seyn sollen, wie Herr Euler meynt. Es werden gar oft von den heutigen Componisten mehrentheils mit guter Wirkung die Hauptone auf die andern u. nicht accentuirten Tone verlegt, u. daher haben die heut zu Tage so beliebten geschwänzten Schneller, wie sie Herr Telemann nennt, ihren Ursprung.

fallen, damit der folgende Hauptton die Periode schliesse. Denn die Tone, so nicht Hauptone sind, werden um keiner andern Ursache willen, als daß sie die Haupttone verbinden, gebraucht: Derowegen müssen sie zwischen die Haupttone gesetzt werden, u. können eine Melodie weder anfangen noch endigen. Die weitere Erläuterung von diesem allen muß in der Abhandlung von der dritten Gattung der Musik beygebracht werden.

§. 19. Endlich ist die dritte Gattung der Musik zu erklären, in welcher die beyden vorhergehenden mit einander verbunden werden. Sie wird also um so viel angenehmer seyn, da die Tone nicht nur in Ansehung der Tiefe u. Höhe, wie in der ersten Gattung, sondern auch der Dauer, wie in der andern, eine begreifliche Ordnung in sich halten. Aus dieser Ursache muß diese Musik um so viel mehr gefallen, ie mehr Ordnung in beyden enthalten ist. Es ist klar, daß es viel schwerer sey, in dieser dritten Gattung was vollkommenes auszuarbeiten, als in den beyden vorhergehenden; deswegen, weil diese beyde Vollkommenheiten zugleich in sich halten soll. Derowegen bringt es die Beschaffenheit der Sache selbsten so mit sich, daß man in beyden vorhergehenden erst wohl bewandert seyn muß, ehe man sich der dritten befleißiget: Denn wer nicht, in ieder Gattung besonders, was annehmliches hervorbringen kann, der wird auch in der aus diesen zusammengesetzten Gattung nichts anmuthiges zuwege bringen. Wer aber die beyden vorhergehenden wohl begriffen, dem wird es nicht schwer seyn, auch die dritte Gattung zu begreifen.

§. 20. In dieser dritten Gattung steckt hauptsächlich die Vielfältigkeit der Composition; denn es sind

nicht nur so viele Veränderungen, als in beyden vorhergehenden zusammen genommen, sondern wenn man eine nach der andern mit den übrigen verbindet, so entstehet eine fast unzählige Menge von Veränderungen. Nämlich wenn die Zahl der verschiedenen Arten der Composition in der ersten Gattung m ist, die Zahl der verschiedenen Takte u. Zeitmaaßes aber in der andern Gattung n heißt, so wird die Zahl der Veränderungen in der dritten Gattung mn seyn. Da nun m u. n fast unendliche Zahlen sind, wie gezeigt worden, so muß die Zahl mn von einer erstaunlichen Größe seyn. Hieraus erhellet, daß alle Veränderungen der heutigen Musik, welche hauptsächlich mit dieser dritten Gattung beschäfftiget ist, keinesweges können erzählet werden. Es ist also unmöglich, daß diese Wissenschaft iemahls erschöpfet werden kann: sondern so lange die Welt dauren wird, wird auch allezeit ein großer Vorrath von neuen Erfindungen vorhanden seyn, aus welchem beständig neue Arten von Melodien und Zusammenstimmungen können hergenommen werden. 10)

§. 21.

10) Eben diese Gedanken habe ich in den Anfangsgründen des Generalbasses 209 §. gehabt, ehe ich noch Herrn Eulers Buch gelesen, da ich von der Versetzungskunst etwas gesagt, u. ihren Nutzen in der Musik angepriesen. Ich habe daselbst diese Worte niedergeschrieben, da ich in der 11ten Aufgabe die möglichen dissonirenden Sätze u. derselben Sitz zu bestimmen gelehret: Wenn ihr die Versetzungskunst verstehet, so könnet ihr in der Composition, wenn es euch an der Erfindung fehlen sollte, alle Minuten eure ganze Lebenszeit hindurch was neues erfinden. Ja ihr u. eure Kindeskinder haben an der 11ten Aufgabe zu arbeiten ꝛc. Es freuet mich, daß Herr Euler, den ich als einen um verschiedene Theile der

§. 21. Bey Abhandlung der dritten Gattung der Musik wird es dienlich seyn der Eintheilung zu folgen, die bey der andern gemacht worden, u. die Art der

Mathematik hochverdienten Mann, sehr werth halte, hier gleiche Gedanken mit mir gehabt, weil ich mich von etlichen Unverständigen deswegen tadeln lassen müssen. Um dem Leser von der Versetzungskunst einen kleinen Unterricht zu geben, u wegen der Zahl mn eine Anmerkung machen zu können, muß ich folgende Reihen von Zahlen hieher setzen:

1.	2.	6.	24.	120.	720.	5040.	40320.	362880.
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.

3628800.	39916800.	479001600.	6227020800.
X.	XI.	XII.	XIII.

87178291200.	1307674368000.
XIV.	XV.

Die römischen Zahlen bedeuten die Dinge, die verändert werden können, die darüber stehenden Ziffern aber deuten die möglichen Veränderungen selbsten an. Z. B. sechs Dinge oder Töne können 720mal verändert werden. Gesetzt nun die verschiedenen Arten der Composition in der ersten Gattung m sey 120 gleich, die Zahl der verschiedenen Takte n aber 6, so ist mn = 720. Es sind aber die möglichen Veränderungen der dritten Gattung viel grösser als die Zahl mn. Denn da V schon 120mal u. III sechsmal verändert werden kann, so werden nun V + III sich 40320mal verändern lassen. Statt des Beweises berufe ich mich auf Leibnitzens Versetzungskunst, wo alles deutlich genug auseinander gesetzt ist, und ich in der neuen Auflage, so ich von diesem Buche besorge, noch deutlicher mit Beyspielen auf die Musik aufgewendet, zeigen werde. Da nun aber die Veränderungen der musikalischen Töne schon eine erstaunlich große Zahl ausmachen, u. die Veränderungen des Taktes gleichfalls sehr vielfältig sind, so entstehen aus beyder Verbindung so viel Veränderungen, die der Verstand nicht mehr überdenken kann.

Composition von der ersten Gattung wird nach einer ieden Art der Takte einzurichten seyn. Für allem aber müssen allgemeine Regeln von der Verbindung der zwoen vorhergehenden Gattungen der Musik gegeben werden, in welchen erkläret ist, was für Consonanzen in einem ieden Theile des Takts hauptsächlich zu gebrauchen sind. Da da einige Theile des Takts mehr in Betrachtung kommen, andere weniger, so muß eben dergleichen Unterschied bey dem Gebrauche der Consonanzen beobachtet werden. Hernach da mehrere Takte einer Periode oder Wortbegriffe gleich sind, u. andere einem Theile einer Rede, so ist auch zu zeigen, mit was für Consonanzen ieder Unterschied am beqvemsten ausgedrücket wird. Es wird also von den Klauseln hier zu handeln seyn, u. derselben Unterschiede, der aus der Verschiedenheit der Absätze entspringt.

§. 22. Wenn man nun die verschiedenen Arten der Takte aus der andern Gattung der Musik erzählt, so muß gezeigt werden, wie in ieder Art eine musikalische Periode zu machen, u. aus diesen gleichsam eine ganze Rede zusammen zu setzen sey. Dies wird eine sehr weitläuftige Abhandlung, wegen der unzähligen Arten der Takte u. Composition seyn. Zu diesem kommt noch die sehr grosse Verschiedenheit der Schreibart; denn es wird auf gleiche Art, wie in der Redekunst, von der Schreibart in der Musik zu handeln seyn, welche nichts anders ist, als eine gewisse Geschicklichkeit, Perioden zu machen u. solche mit einander zu verbinden. Hieher gehören endlich die musikalischen Figuren, die denen in der Redekunst gleich sind, woburch diese musikalische Reden am meisten ausgeputzt

putzt u. zur grössten Stufe der Vollkommenheit gebracht werden.

§. 23. Aus den Zusammenstimmungen, welche auf diese Art eine Musik ausmachen, entspringen verschiedene Stimmen, wie man sie zu nennen pflegt. Denn wenn Tone, entweder von einer Menschenstimme, oder einem andern dergleichen Instrumente, das nicht mehr denn einen Ton auf einmal angeben kann, hervor zu bringen sind, so hat man zu ieder Zusammenstimmung entweder verschiedene Singstimmen oder dergleichen Instrumente nöthig. Hieraus entsteht eine neue Abhandlung, wie mehrere Stimmen einzurichten sind, daß sie, wenn sie zugleich angestimmt werden, eine angenehme u. geschickte Reihe von Zusammenstimmungen darlegen. Es muß also erstlich eine Stimme betrachtet werden, hernach zwo, alsdenn drey, vier u. mehrere. Die auf diese Art herausgebrachten Regeln müssen auf die eingeführte Setzart angewendet werden: Denn alle musikalische Stücke bestehen aus einer gewissen Anzahl Stimmen, deren iede eine gewisse Melodie macht, die zwar nicht vollständig, doch so beschaffen, daß sie alle zugleich eine angenehme Harmonie verursachen.

§. 24. Die vollständige Abhandlung von der Musik wird also drey Theile in sich begreifen, in welchen eben so viel Gattungen der Musik zu erklären sind. Wie iede von diesen nach den im zweyten Capitel angegebenen Gründen der Harmonie einzurichten, wird nun bekannt seyn. Da also alles aus gewissen Gründen herzuleiten ist, deren Wahrheit zureichend erwiesen worden, so ist die Lehrart, der wir uns bedienen, ganz philosophisch, oder demonstrativ.

tiv. 11) Es hat auch noch niemand, so viel ich weiß, sich dieser Lehrart im Vortrage bedienet. 12) Denn alle, die von der Musik geschrieben, haben entweder die Theorie, oder die Ausübung allzusehr veräbsäumet. 13) Jene nämlich haben die Regeln der Composition gesammlet ohne Beweis: diese aber waren nur allein mit Erklärung der Consonanzen u. Dissonanzen beschäftiget, u. hieraus haben sie die Temperatur der musikalischen Instrumente erfunden, ihre Gründe aber, deren sie sich bedienet, waren entweder nicht zureichend oder angenommen, so daß sie nicht weiter gehen können.

---

11) Die Anmerkungen zu den zwey vorhergehenden Capiteln schränken hier Herrn Eulers Meynung ziemlich ein, u. diejenigen, so die wahre philosophische Lehrart verstehen, müssen sagen, daß Herr Euler allerdings davon abgegangen.

12) Herr Euler hat damals nicht gewußt, daß ich die Anfangsgründe des Generalbasses nach mathematischer Lehrart zu gleicher Zeit oder etwas eher herausgegeben.

13) Unter die letztern gehöret auch Herr Euler, indem alle Capitel der neuen musikalischen Theorie zeigen, daß der Herr Verfasser in der Ausübung wenig oder nichts erfahren seyn müsse. Sonsten aber hat es noch wohl Männer gegeben, die von der Musik geschrieben, u. in beyden, der Theorie u. der Ausübung, wohl bewandert gewesen. Z.B. der sel. Prinz, u. zu unsern Zeiten der Herr Legationsrath Mattheson, verschiedener andern zu geschweigen; Und ich gebe mir hauptsächlich Mühe, in der musikalischen Bibliothek sowohl die Theorie als die Ausübung der Musik zu erläutern u. zu verbessern, u. ich weiß auch, daß meine Arbeit bey vielen den gesuchten Nutzen hat, welches bishero die einzige Belohnung meiner vielen Bemühung gewesen ist.

VI. Pro-

VI.

Programma in quo Parnaſſus muſarum

voce, fidibus, tibiisque reſonans; ſiue muſices, diuinae artis, laudes, diuerſae ſpecies, ſingulares effectus, atque primarii auctores ſuccincte, praeſtantiſſimique melopoetae cum laude enarrantur, ſimul et illuſtres ciuitatis Mundae proceres, ſummique patroni, bonarum artium fautores atque amici ad audiendas quasdam orationes ſcholaſticas ſubmiſſo animi cultu, debitaque reuerentia et humanitate in lyceum Mundenſe inuitantur a Conſtantino Bellermanno, P. L. C. et Rectore ibidem, cIↄIↄccXXXXIII. cum cenſura, Erfordiae, literis Beyerianis,

pl. 6. in 4.

das iſt:

Einladungsſchrift, in welcher der von

Stimmen, beſaiteten u. Blasinſtrumenten ertönende Muſenberg, oder der göttlichen Kunſt, der Muſik, Lob, verſchiedene Gattungen, beſondere Wirkungen, u. vornehmſten Scribenten, wie auch beſten Componiſten, kürzlich erzählt u. gelobet, u. zugleich die Vornehmen der Stadt Münden, die Beförderer, Gönner u. Freunde der freyen Künſte, zur Anhörung etlicher Schulreden unterthänig u. mit gebührender Ehrerbietigkeit u. Höflichkeit in die mündiſche Schule eingeladen werden, von **Conſtantin Bellermann**, Kaiſerl. gekrönten Poeten u. Rectorn daſelbſt, 1743. mit Erlaubniß, Erfurt, druckts Beyer, ſechs Bogen in 4.

Herr Bellermann hat ſich über die dreyßig Jahre mit der Muſik beſchäftiget, u. ob er itzt gleich durch ernſthaftere Geſchäfte davon abgezogen wird, ſo kann er es doch nicht laſſen, ſich mit ihr manchmal

zu

zu unterhalten, u. für diesmal in dieser Einladungsschrift vom Lobe der Musik, ihren vornehmsten Gattungen u. Wirkung zu handeln, wobey etliche große Meister, sowohl theoretische als practische, hinzugefüget werden. Solches scheinet um so viel weniger tadelhaft zu seyn, ie mehr den Gelehrten bekannt ist, daß die Musik ehedem einen Theil der Schullehre ausgemachet. a) Es ist also kein Ruhm für die Gelehrten, wenn sie heut zu Tage die Musik kaum unter die mathematischen Wissenschaften rechnen, u. über sie, wie **Lippius** sagt, hinlaufen. Die Musik hat in dem Reiche der Wissenschaften so wohl ihren Platz, als die Dicht- u. Redekunst, u. gelehrte Männer haben schon in den alten Zeiten drey Arten der Beredsamkeit bestimmt, nämlich **die Dichtkunst, die Redekunst u. die Singekunst.** b) **Maxim. Tyrius** nennt die Musik die alleräl teste Wissenschaft, Dissert. XXI. u. **Syrach** sagt, daß die berühmtesten Männer Tonkünstler gewesen wären, Cap. 44, 6. **Aristophanes** schreibt: **daß die Alten durch einen Musikverständigen einen weisen, geschickten u. artigen Mann verstanden: hingegen denjenigen, der keinen Geschmack an ihr gehabt, u. nicht von ihr gerührt worden, für einen unempfindlichen u. aus widersinnigen Lebens-geistern**

a) Man sehe des vortrefflichen Herrn Prof. Gesners institut. Scholast. Cap. II. Sect. XI. p. 150.

b) Quintilian im Gespräche von der verderbten Beredsamkeit, Cap. IV, 3. V, 4. VI u. VIII. Ven. *Heumannus* consp. hist. lit. c. V. §. XVII. wo die Musik die dritte Art der herzbewegenden Beredsamkeit (tertium eloquentiae verticordiae genus) genennet wird.

geistern zusammengesetzten Menschen gehalten hätten. Dergleichen ungeschickte Trauergeister oder fromm seyn wollende Hängeköpfe, mögen widersprechen wie sie wollen, sie werden das weiße wohl nicht schwarz, u. was grade ist nicht krumm machen, als die den Spruch Pauli: **Singet u. spielet dem Herrn in eurem Herzen,** ich weiß nicht mit was für einer abgeschmackten Erklärung verdrehen, u. die Musik aus der Kirche verstossen wollen, eben als wenn der innere Gottesdienst den äusserlichen verwürfe. Dergleichen Leute sind die Qväcker, welche die Musik der Seligkeit der Menschen zuwider halten, aus welcher thörichten Meynung Sal. Eccles, ein berühmter Tonkünstler in London, der jährlich 900 Pfund verdienet, allen seinen musikalischen Vorrath verkaufet, u. ein Schuster geworden. Da er sich aber ein Gewissen machte, daß die Käufer seine Instrumente mißbrauchten, kaufte er solche um eben das Geld wieder, u. verbrannte sie öffentlich. S. **Gerhard Crösii** Historie der Quäcker I Buch 170 Seite.

Zum Lobe der Musik bringt der Herr Verfasser verschiedenes aus dem **Fab. Quintilian** vor, weil ich aber alles was aus dem Quintilian die Musik angehet, an einem andern Orte einrücken werde, so übergehe hier solches, u. führe nur einige berühmte Gottesgelehrte an, die die Musik gerühmet. **Brentius** sagt, **wenn das Wort GOttes musikalisch aufgeführt wird, so kann nichts kräftigers u. stärkers zur Erhaltung unsers Glaubens erdacht werden.** Glass. Dom. V. p. Epiph. p. 463. **Hunnius** über die Epist. an die Ephesier. V Cap. p. 395. spricht: **Das sind die heilsamen Uebungen,**

durch

durch welche der Geist des Menschen zu einer brünstigen Gottesfurcht erwecket, u. zur beständigen Frömmigkeit erbauet wird. : : Die heiligen Männer GOttes haben sich nicht geschämet, die Psalmen in die Musik zu setzen u. abzusingen, wie ausser dem David, von Mose, Debora, Anna, Elisäo, Hiskia, Zacharia, Maria, u. andern in der heiligen Schrift gelesen wird. Wie viel Augustin der Musik bey seiner Bekehrung zugeschrieben, liest man Conf. X Buch 33 C. u. IX B. 6 C.

D. Luther hat gesagt: Er wisse nicht was die Musik für eine verborgene Kraft habe, denn er sey nie lustiger zum Predigen, als wenn er zuvor eine schöne Kirchenmusik höre. Siehe Arnolds Kirchenarbeit, p. 533. hieher gehöret noch das Urtheil des Abts Steffani, dessen Sendschreiben von der Musik Werkmeister ins Deutsche übersetzet, u. also lautet: Die Musik hält in sich eine göttliche Weisheit verborgen, u. ein Gebet, wenn es mit der Musik vergesellschafftet, wird desto stärker seyn. Den göttlichen Ursprung der Musik bezeugen Horat. u. Beroald in quæst. Tusc. Cic. in somn. Scip. u. MACROB. II. u. ISIDOR spricht 3 Etymol. Ohne die Musik kann keine Wissenschaft vollkommen seyn, u. ist nichts ohne dieselbe. Gleichwie es in andern Wissenschaften zu unsern Zeiten heller geworden, so auch in der Musik. Denn von der einfachen Harmonie der Alten nichts zugedenken, welche allerdings mit der heutigen in keine Verlgeichung kommt, ist dieses wenigstens zu bemerken, daß die Alten zween Richter in

der

der Musik gehabt, die Vernunft u. das Gehör, u. zwar mit Recht. Hierin aber haben sie sich übel gerathen, daß sie der Vernunft einen so großen Vorzug eingeräumet, u. dadurch auf die gelehrten u. tiefhergeholten Versetzungen, Vermehrungen, Wiederholungen u. Erweiterungen der Noten verfallen sind, wobey sie das Gehör selten oder niemals zu Rathe gezogen. Die heutigen Componisten aber haben dem Gehöre wieder den gehörigen Platz des Richteramts bey der Musik angewiesen, und die Vernunft nicht als eine Herrscherinn, sondern als eine Dienerinn bey Beurtheilung einer Musik zugelassen. c)

Da

c) Das wäre sehr schlimm bestellt, wenn die Vernunft nur eine Dienerinn, das Gehör aber die Richtschnur der Musik seyn sollte. Man könnte sie alsdenn gar keine Wissenschaft nennen, u. alle ihre Regeln würden nichts als Ungewißheit in sich halten. Die Türken werden mit eben dem Rechte ihre Musik für viel schöner als unsere halten, weil sie ihr Gehör billiget; als wir überzeugt zu seyn glauben, daß unsere die barbarische Musik weit übertreffe. Dieses aber richtig auszumachen muß wohl was gewissers zur Richtschnur gesetzet werden, als ein äusserlicher Sinn, der auf ganz falsche Sätze führen würde, wenn die Vernunft alles so annehmen wollte, wie es ihr Diener ihr zuträget u. vorstellt, wovon die Optic ein klarer Zeuge ist, will geschweigen, daß bey verschiedenen Menschen das Gehör verschieden ist, u. der eine tadeln wird, was dem andern gefällt, u. so umgekehrt. Hieraus siehet man wohl, daß wie in allen Wissenschaften u. Künsten, so auch in der Musik die Vernunft die Oberhand haben, u. wie ieder gute Geschmack in andern Dingen, so auch der gute musikalische Geschmack sich hauptsächlich auf die Vernunft gründen müsse. Man verwirft das Gehör dabey keinesweges, sondern die Vernunft ziehet solches sehr fleißig zu rathe, eben zu dem Ende,

Da der Herr Verfasser etwas weniges von der Vocal u. Instrumentalmusik, dem Erfinder der Tonkunst

daß sie erforschen möge, wie die Musik in allen Umständen nach dem Gehöre so einzurichten sey, daß sie das Herz der Menschen bewegen könne. Es ist also der Ausspruch des **Lamberts** in seiner Schrift vom Generalbaße ganz ungereimt, wenn er sagt: **Die Musik ist nur für das Ohr, u. ein Fehler, der solches nicht beleidiget/ ist kein Fehler.** Dieser Satz klingt recht Französisch, u. verdienet wohl eine Stelle unter den sinnreichen Einfällen der tiefsinnigen Franzmänner, u. wir können ihn auch auf andere Sinnen anwenden. Z. B. die Sonnenstralen u. Farben sind nur für das Auge gemacht, u. wie es dem Auge erscheinet, so ist es auch der Wahrheit gemäß. Die Körper, Größen, Rauigkeit u. Glätte, sind nur für das Gefühl gemacht, u. ein Fehler, den das Gefühl nicht merket, ist kein Fehler, d. i. eine Abweichung von ausgemachten Regeln ist keine Abweichung von denselben, wenn sie nicht in die äusserlichen Sinnen fällt. Sind das nicht Scharfsinnigkeiten! Ich kann nicht leugnen, daß die Alten zum Theil das Gehör allzusehr auf die Seite gesetzet, u. dadurch auf Schwierigkeiten verfallen, die in der Ausübung keinen Nutzen hatten. Andere, die diesen Fehler sahen, begiengen, indem sie solchen verbessern wollten, einen noch viel grössern Fehler, weil sie von dem einem äussersten auf das andere verfielen, u. die Vernunft ganz u. gar bey Seite, u. an ihre Stelle das Gehör setzeten, wodurch sie nicht nur den Wachsthum der Musik verhindert, sondern auch die ganze Musik dem Eigensinne u. Willkühr der Componisten unterworfen haben, wobey man sich fast einzig u. allein auf die **Ohrenkützlerey** geleget. Die Componsten wollten sich an keine Gesetze u. Regeln mehr binden u. verabscheueten, wie der trefliche **Fux** sagt, den Namen der Gesetze u. Schule wie den Tod, welches auch noch bey den heutigen Ohrenkützlern eintrift. Die Componisten also, die das Gehör zur Richtschnur u. die Vernunft nur als eine Dienerinn in der Musik setzen wollen,

kunst, Jubal. gesagt, u. diejenigen widerlegt, die meynen, daß die Menschen von den Vögeln singen gelernet, kommt er auf die besondere Wirkung der Musik, u. theilt sie mit Herrn Heumann in die Kirchen, weltliche u. medicinische Musik ein. Was die letzte betrift, so ist bekannt, daß diejenigen, so von Taranteln gestochen worden, durch die Musik geheilet werden, wovon man die Dissertation Rich. Meadi London 1700, imgleichen Ge. Baglivi, Rom. 1696. Lud. Valettá, Neap. 1706. u. Brendels Disp. von Heilung der Krankheiten durch die Musik. Wittenb. 1706. Scaliger de subtil. exerc. 185. Missoni Italienische Reisebeschreibung p. 1160. Gellius Noct. Att. IV. 13. Histoire de l'Academie royale des Scienc. 1707. p. 9. u. 1708. p. 27. nachlesen kann. In Ansehung der Würkung theilet sie der Herr Rector ferner ein, in die Lustigmachende, Traurigmachende, u. Erschreckende, wobey zu erinnern, daß

---

thun sehr übel, verkehren die Natur, indem sie die Frau zur Magd, u. die Magd zur Frau machen, alle Gewißheit aufheben, u die Musik zu einem Spiele, so sich hauptsächlich auf einen äusserlichen Sinn gründet, machen. Es hat aber keine Gefahr, u. die Bestürmer der menschlichen Vernunft haben niemals was ausgerichtet, u. allzeit am Ende verlohren: Auch werden die Ohrenkützler die vernünftigen Componisten, welche die Vernunft zum Grunde in der Musik setzen u. dem Gehöre weit vorziehen, u. sonderlich darauf denken, wie sie das Herz bewegen wollen, niemals irre zu machen im Stande seyn, u. die Vernunft wird wohl ihren Vorzug vor dem Gehöre zu behaupten wissen, wenn sie auch noch so sehr von der Unvernunft sollte angefochten werden.

daß diese Eintheilung nicht allzurichtig ist. Denn das mittlere abgetheilte Glied begreift das letztere schon unter sich, welches nach den Regeln der Vernunftlehre nicht seyn darf. Die Musik ist also ihrer Wirkung nach nur in die lustig- u. traurigmachende einzutheilen, iede aber wird alsdenn wieder in gar verschiedene Gattungen, u. diese Gattungen abermal aufs neue eingetheilet. Was die Wirkung der Musik betrift, so führt Herr **Bellermann** das bekannte Exempel von **Erich** dem Dritten, Könige in Dännemark an, welcher durch die Musik eines Harpfenschlägers in solche Raserey versetzt worden, daß er sich an den Anwesenden vergriffen, u. kaum auf andere Gedanken gebracht werden konnte. Man kann diese Historie um so viel weniger in Zweifel ziehen, ie mehr sie von verständigen Scribenten bejahet wird, als dem **Saxo Grammatikus, Olaus M.** u. **Cranz** V Buch, III C. Ihre Wirkung gegen das Gift der Taranteln ist oben angemerkt worden. Da also die Musik so wohl in die Nerven als das Blut u. übrige Säfte, des menschlichen Körpers wirket u. die Leidenschaften der Menschen erwecken u. stillen kann, so muß sie wohl für noch was mehr, als das Ohr zu kützeln, gemacht seyn, u. die Regeln u. besten Mittel, wie eine gewisse Verbindung der Töne die Nerven u. Säfte des menschlichen Körpers in eine gewisse Bewegung setzen soll, oder eine verlangte Leidenschaft hervorbringen u. stillen, das sollen wohl alle Ohren aller Ohrenkützler unausgemacht lassen, wenn ihre Vernunft solches nicht erforschen kann.

Die Wirkung der Musik ist bey den Menschen nach Beschaffenheit ihrer verschiedenen Temperamenten

ten

ten verschieden, es wäre denn ein Antisthenes, Gelon, oder Demaratus. Der erste, da iemand bey einem Gastmahle zu ihm sprach: Blase auf der Flöte, sagte: blase du mir solche an, u. gab zu verstehen, daß er es einem Weltweisen, auf der Flöte zu spielen, für unanständig hielte Laert. VI Buch 1 C. Gelon sollte bey einem Gastmahle nach dem Gebrauche der alten Griechen auf der Laute spielen, an dessen statt er aber ein Pferd herführen ließ, u. hurtig auf solches sprang, wodurch er zu erkennen geben wollte, dieses sey königlicher, als auf der Laute spielen. Plutarch in Apoph. Demarathus d) hörte einstens einen künstlichen Sänger, dem er kein anders als dieses Lob gab: Er scheint mir nicht ungeschickt Possen zu treiben. Plutarch, in Apoph. Der Herr Verfasser redet ferner seinem Endzwecke gemäß kurz u. gut vom Kirchen- Theatral- u. Kammerstyl, u. lobt die in Engelland eingeführte Gewohnheit, daß man in der Musik Baccalaureos, Magistros u. Doctores macht, welche Ehre dem Pepusch u. dem Fürsten der Componisten, dem treflichen Händel wiederfahren ist. Was Herr Händeln anlangt, so muß ich Herr Bellermannen widersprechen, weil ich es besser weiß. Es schreibt dieser vortrefliche Mann in der Tonkunst, aus welchem man so wohl

d) Es sind zween Demarathi bekannt. Von dem Plutarch redet, der war Feldherr der Lacedämonier. Der andere war ein reicher Negotiant zu Corintho, u. mußte nach des Cicero Bericht im 5ten Buche der Tuscul. Fragen wegen Tyranney des Cypsels flüchtig worden, da er denn von den Tarquiniern aufgenommen wurde, u. den römischen König Tarquinium priscum gezeuget.

sechs Doctores der Musik machen könnte, in einem Briefe vom 25 May 1744. folgende Worte an mich: **Ich habe das Doctorat wegen überhäufter Geschäfte nicht annehmen können oder wollen.**

In der Folge berührt der Herr Verfasser den Unterschied der Musik bey verschiedenen Nationen, den Geschmack u. bringt deswegen eins u. das andere aus **Heinichens** Generalbasse in der Composition u. den matthesonischen Schriften bey, welches entweder in dieser Schrift schon vorgekommen, oder zur andern Zeit am gehörigen Orte vorkommen wird. Von dem, was der gelehrte Herr Verfasser zum Lobe der Musik angemerket, ist sonderlich die Antwort der theologischen Facultät zu Wittenberg auf Bitten eines Namens **Warsen** im 1687 Jahre den 30ten Dec. merkwürdig, welche also lautet: **Daß die Singekunst eine von den herrlichsten, angenehmsten u. nützlichsten Künsten des menschlichen Verstandes u. Lebens sey, welche bey Hohen u. Niedrigen, bey Großen u. Kleinen, bey Reichen u. Armen allezeit in dem vortreflichsten Rufe u. Ruhme gestanden; daher das Singen in christlichen Dingen uns hin und wieder** *in vet. & nov. Testamento* **nicht nur aufs Beste recommendiret, sondern auch ernstlich anbefohlen worden.**

Der Herr Verfasser kommt hierauf auf die Erfinder musikal. Instrumente, vornehmsten Musikgelehrten, Componisten u. Tonkünstler, wohin er rechnet den **Jubal, Mosce, David, Orpheus, Linum, Amphionem, Musäum,** als die in die erste Classe gehö-

gehorten. Zur andern Classe werden Assaph, Hemann, Jedithun, Euklides, Nikomachus Gerasenus, Alypius, Gaudentius, Bacchius, Aristides, Martianus Capella, Claudius Ptolomäus, Aristoteles, Pythagoras gezählet, welcher die Vielstimmigkeit, bey Gelegenheit, da er, bey einer Schmidtewerkstatt vorbey gegangen u. verschiedene Tone der Schmidtehämmer gehöret, erfunden haben soll. Herr Bellermann führet hier des seel. Kuhnau sehr schöne Schrift vom harmonischen Dreyklange an, als der von dieser Sache umständlich gehandelt, u. sagt er wisse nicht, ob diese Schrift schon gedruckt worden. Es dienet hierauf den Liebhabern musikalischer Gelehrsamkeit zur Nachricht, daß das wahre von dem seel. Kuhnau durchgesehene u. mit seiner Hand verbesserte Manuscript in meinen Händen u. mit verschiedenen Anmerkungen von mir versehen zum Drucke bereit ist: Ich kann aber aus verschiedenen Ursachen solches nicht eher herausgeben, als bis ich wieder in Deutschland seyn werde. Ehe der Herr Verfasser auf die dritte Classe kommt, macht er zuvor eine kleine sich wohl schickende Ausschweifung vom Ursprunge der Noten, den musikalischen Sylben u. der Laute, als dem liebsten Instrumente Herr Bellermanns, u. auf welchem der Herr Verfasser wohl bewandert ist. Es werden bey dieser Gelegenheit einige Stellen der Alten angeführet, in welchen die Wörter Chelys, Lyra, Cithara, Barbiton &c. vorkommen, aus welchen man so viel sehen kann, daß es verschiedene Instrumente gewesen. Von ihren Eigenschaften, Gestalt und Gebrauche aber weiß man wenig oder gar nichts. Clemens Alexandrinus

 hat

hat was weniges gesagt, welches zu merken ist. *Si quis*, inquit, *curiosius inquirat, inueniet instrumenta bellica, & cupiditates flammantia, vel amores incendentia, & animum iramque irritantia. In bellis itaque suis tuba utuntur* HETRVSCI, *fistula* ARCADES, SICVLI *autem instrumentis, quae appellant* Πηκτίδας, CRETENSES *lyra*, LACEDÆMONII *tibia, cornu* THRACES, *tympanis* AEGYPTII, & ARABES *cymbalo*, pag. 164, edit. Sylburg. Das ist: **Wenn iemand begierig nachforscht, sagt er, so wird man zum Kriege gehörige Instrumente, u. die die Leidenschaften erregen, oder Liebe erwecken, u. Muth u. Zorn machen, finden. Die Hetrurier bedienen sich bey ihren Kriegen der Trompete, die Arcadier, der Pfeife, die Sicilianer aber derienigen Instrumente, die sie πηκτίδας nennen: Die Cretenser der Laute, die Lacedämonier der Flöte, die Thracier des Horns, die Aegyptier der Pauken u. die Araber des Cymbals.**

Der Herr Verfasser kommt nun auf die dritte Classe großer Musikveständigen verschiedener Nationen, welcher gekrönte Häupter, die zugleich grosse Musici gewesen, nicht wenig Ansehen geben. Hieher sind zu rechnen drey Kaiser, **Ferdinand der Dritte, Leopold der Große, Carl der Sechste**, u. zu unsern Zeiten besonders des Königs von Preußen Majestät, welche wie den **Mars**, so die **Minerve** lieben. **Ludwig** der XIII, König von Frankreich war gleichfalls ein Componist, von dessen Arbeit in Kirchers Musurgie p. 690. was stehet. **Johann Ernst**, der Sohn, Herzog von Weymar, u. der Graf

von

von Bückeburg. Bey den Italienern waren im vorigen Jahrhunderte sehr berühmt: Giovan. Mar. Nanino, Alesss. Striggio, Girol. Conversi, Luc. Marenzo, Giron. Vespa, Peter Vinci, Nortaignirnt, Philip de Monte, Lelio Bertani, Antonio Bertaldi, nebst gar vielen andern. Nach der Zeit kam der vortrefliche Corelli, dem man zu Rom eine steinerne Ehrensäule gesetzet mit der Aufschrift: Principi musicorum (dem Fürsten der Tonkünstler): hieher gehören noch von den Italienern Taglietti, Valentini, Vivaldi, beyde Scarlatti, Orlandini, Bononcini, Conti, Veracini, Masciti, Marini, Torelli, Tarantini, Kelleri, u. derselben Vorfahren Carißimi u. Berardi, welches alle grosse u. berühmte Componisten waren, zu welchen der geschickte u. zu unsern Zeiten berühmte Locatelli billig noch gezählet wird. Unter den Franzosen sind berühmt Lully, Tourcroix, Noyers, Petit, Mouton, Gallat, Gautier, St. Luc, Joh. Baptist. Besard, nebst andern. In Engelland stehen in gutem Rufe, Butler, Doulcond, Morley, Bacon, Bridlington u. andere, der Fürst aber aller heutigen Componisten in Engelland ist Händel, von Geburt ein Deutscher. Unter den Deutschen sind die berühmtesten Mattheson, Reinh. Kaiser, Telemann, Bach, Hasse, die beyden Graune, die beyden Weise, Baron, Stölzel, Bümler, Pfeifer, nebst gar vielen andern, die der Herr Rector zum Theil genennet, zum Theil aber, u. zwar die meisten, ausgelassen. Am Ende führet der Herr Verfasser noch einige musikalische Scribenten an.

Jederman siehet, daß der geschickte u. gelehrte Herr Bellermann nicht nur ein großer Liebhaber, sondern auch ein vernünftiger Kenner der Musik sey, der auch deswegen zu rühmen, daß er der Jugend in dieser Schrift von der Musik einen bessern Begriff beyzubringen gesucht, als insgemein von den Schullehrern zu geschehen pfleget. Ich freue mich, daß man die Musik in den Schulen wieder bekannter zu machen anfängt als bey unsern Verfahren, wovon einige sich bemühet, so wie von den Akademien, also auch aus den niedrigern Schulen die Musik zu verjagen, welches auch geschehen seyn würde, wenn nicht die unentbehrliche Nothwendigkeit der Sänger zum Gottesdienste, Hochzeiten, Leichen, rc. solche noch beybehalten hätte. Ja einige sind gar mit dem wunderlichen Vorurtheile eingenommen, die Musik hindere den Fleiß in den übrigen Wissenschaften, wovon ich überzeugt bin, daß solche vielmehr den Fortgang im Studiren befördert, wenn man sich dieser vortreflichen Kunst gehörig bedienet. Ich wünsche dem Herrn Verfasser lange fortdaurende Gesundheit, damit er noch viele gute Exempel andern Schullehrern in diesem Falle geben möge.

VII.

Nachricht von der barbarischen Musik der Einwohner im Königreich Juda in Africa, nebst der Abbildung ihrer musikalischen Instrumente.

Ich habe diese Nachricht aus der sehr wohl geschriebenen u. mit sehr vielen Merkwürdigkeiten angefüll-

füllten Reisebeschreibung des Ritters des Marchais aus dem andern Theile von der 196 bis 200 Seite genommen, welche der P. Labat in vier Octavbänden herausgegeben unter folgenden Titel: Voyage du chevalier des Marchais en Guinée isles voisines & a Cayenne, fait en 1725, 1726 & 1727. &c. A. Amsterdam. M DCC XXXI. In diesem Buche ist an bemerktem Orte folgendes zu lesen:

Die Trummeln, deren sie sich (nämlich die Schwarzen im Königreiche Juda) bey ihren Armeen bedienen, sind eben dieienigen, die sie bey ihrer Musik gebrauchen, wenn man anders den Namen einer Musik oder Uebereinstimmung dem Lärmen beylegen kann, den sie mit ihren Instrumenten machen. Diese Trummeln sind nichts anders, als ein ausgehohlter Baum, der auf der einen Seite offen u. auf der andern von eben demselben Holze verschlossen, in Gestalt eines Zirkels, wie unsere Trummeln. Man nimmt darzu leichtes Holz, u. gibt ihnen nicht mehr als zwölf bis dreyzehn Zoll im Durchschnitte, u. ohngefähr zwey u. zwanzig Zoll in der Länge. Die äusserste Oefnung wird mit einer wohl abgeschabten Ziegen- oder Schöpsenhaut bedeckt, die man über den Kasten mit Stricken von Binsen befestiget, u. mit Wirbeln von Holze anspannet. Der Kasten ist mit einem kurzen Umhange umgeben, fast wie unsere Paucken, woben ein Band vom Baumwolle, so der Trummelschläger um den Hals hänget. Sie bedienen sich nur eines Klöppels von hartem Holze, der einen kleinen Kopf in Gestalt einer Kugel hat. Der, so die Trummel schlägt, hält den Klöppel in der rechten Hand, u. schlägt zugleich mit der linken, bald mit den Fingern, bald mit der flachen

Hand. Der Ton dieses Instruments ist tölpisch u. schwer. Sie lieben die europäischen Trummeln sehr, können sich aber nicht angewöhnen zweener Klöppel zu bedienen, wie wir es machen. XI Tab. 1 Fig. ist eine solche Trummel gezeichnet.

Der König von Juda hat bey seiner Kammermusik Pauken, die von den iezt beschriebenen Trummeln nur der Grösse nach unterschieden. Sie sind von eben der Materie u. eben der Gestalt, aber noch einmal so groß u. lang. Sie werden auch auf eben die Art geschlagen: ein ieder Pauker hat nicht mehr denn eine, die er nicht am Halse trägt, wie die Trummelschläger, sondern die mit Stricken oben an der Decke aufgehangen ist.

Die Trompeten, deren man sich im Kriege u. bey Concerten bedient, sind von Elephanten Zähnen. Man hat sie von verschiedener Größe und verschiedenen Durchschnitte, u. sind eigentlich Zinken. Die Ochsenhörner, die unsere Kuh u. Schweinhirten im Gebrauche haben, geben fast einen eben so angenehmen Ton von sich, als diese Gattungen von Trompeten. Unterdessen ist bey dieser Art von Instrumenten sehr viel Arbeit, denn man muß von der Dicke des Zahns durch Feilen so lange abnehmen, bis es die gehörige Größe hat, so man dem Instrumente geben will, welches eine langweilige Arbeit ist. Dieienigen, so sie blasen, müssen eine sehr starke Brust haben. Die verschiedenen Größen u. Dicken dieser Trompeten bringen auch verschiedene Töne hervor, die sich mehr schicken ein lärmendes Getöß, als eine etwas leidliche Harmonie zu machen. Man muß auch, um nicht betäubt zu werden, dieser Art von Lärmen gewohnt seyn. XI Tab. 2 Fig.

Fig. kann man eine solche elfenbeinerne Trompete sehen.

Andere Instrumente, deren sie sich bey ihrer Musik bedienen, sind ihre eiserne Flöten. Es sind Kegel von verschiedener Länge u. Weite, aus dünnem Eisenblech gelötet, die in ihrer ganzen Länge nicht mehr denn ein Loch haben, auf welches sie einen Finger auflegen. Ihre verschiedene Tone hangen allein von den verschiedenen inwendigen Weiten ab. Sie sind sauber gefeilt, u. geben einen sehr starken Ton von sich, den man nur von weitem ertragen kann, denn in der Nähe beleidiget er auch ein hartes Gehör. Nur die Schwarzen können dieses vertragen. Siehe dergleichen Flöte XI Tab. 6 Fig.

Hier ist noch ein anderes Instrument, welches der König u. die Großen des Reichs bey ihrer Musik gebrauchen, wovon meine Nachrichten mir nicht den Namen angeben. Es ist ein Weydenkorb wie eine große runde Flasche, hat 6 bis 8 Zoll im Durchschnitte, u. ist ohngefähr zehn Zoll hoch, ohne den Hals zu rechnen, der fünf Zoll hat u. zum halten dient. Dieser Korb ist mit kleinen Muscheln angefüllt, ich glaube, daß es die sind, deren man sich in Africa statt der kleinen Münze bedient. Der oder die so damit spielt, hält den Hals mit der linken Hand u. rüttelt die darin enthaltenen Muscheln nach der Cadenz u. dem Zeitmaaße, u. schlägt von Zeit zu Zeit mit der rechten Hand darauf. Man gibt unsern kleinen Kindern in Frankreich kleine Trummeln mit einem Stiele, in welchen kleine Steinchen sind, die sie herum schütteln, u. wovon das Geräusch angenehmer seyn muß, weil sie mit Pergament bedeckt sind, als das, so diese Binsenkörbe machen.

chen. XI Tab. 3 Fig. steht ein solcher mit Muscheln angefüllter Binsen-oder Weydenkorb.

Noch ein anderes Instrument, wovon ich gleichfalls den Namen nicht weiß, u. von Eisen ist. Es ist ein hohler Cylinder ohngefähr einen Zoll im Durchschnitte, um einen Stecken in einer Spirallinie gewunden; die beyden Enden sind offen; ein Ende vom Stecken hat zur Zierde einen Hahn von Kupfer, das andere Ende dient zur Handhebe, solches zu halten. Der Musikant oder die Musikantinn bläßet die andere Oefnung an, u. bringt solche Tone hervor, die mit denen von andern Instrumenten übereinkommen. XI Tab. 4 Fig. soll dergleichen Instrument vorstellen.

XI Tab. 5 Fig. ist eine Gattung von Trummeln, wovon der Kasten von Thone oder Erde ist, in Gestalt einer Kugel ohngefähr einen Schuh im Durchschnitte, mit einer Oefnung von ohngefähr sechs Zoll, die einen Saum einen Zoll hoch hat. Man bedeckt diese Höhe mit Pergamente, oder einer wohlgeschabten Haut, u. spannet solche mit einem Zirkel von Weyden an, den man mit Gewalt um den Saum herum anschließt. Es bedienen nur die Weiber sich dieses Instruments. Sie hucken sich auf die Erde, oder eine von Rohr geflochtene Decke nieder, setzen das Instrument vor sich, u. schlagen mit einem Stecken von hartem Holze, der einen runden Kopf hat, darauf, welchen sie in der rechten Hand halten. Sie schlagen zugleich mit der linken Hand, oder vielmehr mit den Fingern dieser Hand, auf die Haut, u. geben dadurch auf diesem Instrumente einen Ton an, der nicht viel angenehmer seyn kann, als diejenigen, so die iezt beschriebenen andern Instrumente machen.

Es

Es ist zu verwundern, daß die in Juda sich niedergelassenen Europäer, u. besonders die Franzosen, die daselbst die Pracht ihres Hausraths u. den Ueberfluß u. niedlichen Geschmack in Speisen eingeführt, doch noch nicht ihre Musik u. Harmonie bey diesem Volke bekannt gemacht haben. Nichts ist leichter: denn diese Völker haben einen Geschmack, u. es würde nicht viel Zeit vonnöthen seyn, sie zu bereden, ihre barbarischen Concerte, die auch die härtesten Ohren zerreissen, abzuschaffen, u. da für sich unserer Musik u. Instrumente zu bedienen. *)

*) Aus dieser Nachricht von der barbarischen Musik im Königreiche Juda in Africa kann man sich anmerken, daß das Wachsthum der Musik mit dem Wachsthume der übrigen Wissenschaften unzertrennlich zusammenhängt. Sind gar keine Wissenschaften in einem Reiche vorhanden, wie in Juda, da die Vernunft nur so weit ausgebessert wird, was zum Handel u. Wandel, zu einem unordentlichen Kriege, u. zur Zubereitung der allernöthigsten u. unentbehrlichsten Dinge gehöret; So sind auch keine taugliche musikalische Instrumente, folgbar keine wahre Musik vorhanden. Wo schon mehr Wissenschaften getrieben werden, da siehet es auch mit der Musik besser aus, u. wo sie in vollem Flore stehen, da blühet auch die Musik. Dahero kommt es auch, daß mit den mathematischen u. philosophischen Wissenschaften zugleich auch die Musik von einem Volke auf das andere gekommen, wie uns solches die Geschichte der Gelehrsamkeit zeigen.

VIII.

Merkwürdige musikalische Neuigkeiten.

Nordhausen.

Aus dem vorhergehenden wird man Herrn Schrötern in Nordhausen schon haben kennen lernen, näm-

nämlich, daß er einer von denen gelehrten Organisten sey, zu welchem alle wahre Musikgelehrten sprechen: **Freund, rücke herauf.** Es wäre zu wünschen, daß Deutschland fein viel dergleichen Männer hätte, die öffentliche musikalische Aemter verwalten, so würde es auch mit der Aufnahme u. Wachsthume der Musik geschwinder zugehen. Jetzo muß ich von dieses braven Mannes neuerfundenen Orgel genauere Nachricht geben. Herr **Schröter** hat schon im 1735 Jahre in einem Sendschreiben an mich von seiner Orgel Meldung gethan, wie solches oben ist zu lesen gewesen; möchte also manchem nichts neues, sondern schon was altes zu seyn scheinen. Allein weil viele nicht wissen noch begreifen können, wie es möglich sey, dergleichen Orgel zu Stande zu bringen, so will ich hier genauere Nachricht davon geben, welche gar vielen was neues seyn wird. Ohne des Herrn Erfinders Schaden kann ich hier öffentlich entdecken, daß bey dieser Orgel keine Trieb- noch Zurückhaltungsfeder nöthig ist, sondern das Geheimniß größtentheils in der sonderbaren Einrichtung der Windlade beruhe, deren dritten Theil mir der Herr Erfinder abgezeichnet übersendet, u. auf der XII. Tab. zu sehen ist. No. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 werden die mit einander verknüpfte sieben Windladen angedeutet. No. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 findet man die sieben unterschiedene Wege des Kunstwindes. No. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 zeiget sich der Sitz der mancherley schwachen mittelmäßigen u. starken Stimmen. No. 22 ist der oberste Theil eines Ventils, welches vermittelst einer sonderbaren Maschine, nach Belieben des Spielers in sieben unterschiedenen Graden auswärts getrieben werden

kann,

kann, so daß bey völlig angezogenem Werke u. bey dem schwächsten Niederdrucke des Claviers auch nur die angezogenen schwächsten Stimmen; hingegen bey mittelmäßigem Niederdrucke des Claviers die angezogenen mittelmäßigen Stimmen nebst den vorigen schwachen, u. bey dem stärksten Niederdrucke des Claviers alle angezogenen Stimmen lautbar werden.

Da es nun Herrn **Schröters** Maschine gleichgültig ist, die Pedal- u. Manualventile entweder an der hintersten oder vordersten Seite der Windlade, u. folglich im Prospecte, auswärts zu treiben; so kann des berühmten Mathematici zu Paris, Herrn **P. Castels**, durch Herr Capellmeister Telemann 1739 bekannt gemachte **Augenorgel** auf diesen vorher angezeigten Ventilen sehr bequem angebracht werden. Denn wegen der ziemlichen Anzahl der Pedal- u. Manualventile, können die mancherley tiefen u. hohen Farben nicht nur langsam u. geschwinde, sondern auch in siebenerley Größe, nämlich mittelmäßig, schwach, stark, schwächer, stärker, am schwächsten u. am stärksten, nach des Spielers klugen Wahl, sichtbar gemacht werden. Ich für meine Person wünsche, daß Herrn Schröters neuerfundene Orgel bald möge zu Stande gebracht, u. dem Herrn Erfinder die verdiente Belohnung zu Theile werden.

Herr **Schröter** ist gleichfalls in der Temperatur geschickt, u. ich will hier den Liebhabern u. Kennern was vorlegen, so ihnen ohnfehlbar angenehm seyn wird.

Vollständiger Plan der pythagorischen gleichschwebenden Temperatur, welche durch die Verhältnisse der größern Qvinte $\frac{3}{2}$ u. kleinern Qvarte $\frac{4}{3}$ Christoph Gottlieb Schrö-

Schröter entdecket hat, als er 1715 zu Dresden ein Kreuzschüler war.

	I. Die großen Differenzen in den Verhältnissen der einfachen 5te und 4te.	II. Die kleinen Differenzen.	III. Die kleinern Differenzen.	IIII. Beweis aller gleichschwebenden Intervallen durch die kleinsten Differenzen.
F		36	612	10262
Fis		36	576	9686
G	4	32	544	9142
Gis		32	512	8630
A	4	28	484	8146
B		28	456	7690
Grundton H	4	24	432	7258
c		24	408	6850
cis		24	384	6466
d	3	21	363	6103
dis		21	342	5761
e	3	18	324	5437
f		18	306	5131
fis		18	288	4843
g	2	16	272	4571
gis		16	256	4315
a	2	14	242	4073
b		14	288	3845
h	2	12	216	3629
Summa	12	216	3629	—

Konskie

Konskie
in klein Pohlen, in der Grafschaft Sandomir.

Im vorigen Jahre ist in den Regenspurger wöchentlichen Nachrichten von gelehrten Sachen im XI Stücke eine Anmerkung wider mich eingerücket worden, die ich meinen Lesern mit der Antwort zum Zeitvertreibe mittheilen will, aus welcher man auch zugleich was lernen kann. Am angeführten Orte 63 S. stehet folgendes: **Enheim in Franken. Gründlicher Beweis, daß im ewigen Leben wirklich eine vortreffliche Musik sey.**

Indem ich unter allerhand nützlichen Betrachtungen vor kurzer Zeit auch über die Musik im ewigen Leben eine Meditation angestellet, u. davon auf das gewisseste überzeugt wurde: so wunderte ich mich, warum einige dieses läugnen, u. behaupten wollen, es sey solches nicht wahrscheinlich u. nicht wohl möglich. Dieses ist unter andern z. E. von dem gelehrten Tit. Herrn M. Mizlern, welcher nunmehro in Pohlen bey einem der vornehmsten Grafen u. Ministern des Königes als Hofmeister von dessen Herrn Sohne, u. als Hofmathematicus eine Zeitlang sich befindet, in seiner musikal. Bibliothek des zweyten Theils p. 29. u. f. geschehen, welche fortgesetzte Schrift sonsten wegen mancherley guten u. besondern Einsichten für Musikverständige sehr lesenswürdig ist. Dieser schreibt ausdrücklich unter andern: „Es sey wider alle Wahr„scheinlichkeit, daß in dem Himmel eine Musik seyn „werde, u. man müsse vorher darthun, daß im ewigen „Leben eine Lust sey; ferner, daß die Beschaffenheit „des Ohrs durch die Verklärung der Leiber sich nicht „verändere rc. wovon aber eines so ohnmöglich sey als

„das andere.“ Allein ich antworte mit desselben gütigen Erlaubniß: Herr Autor beliebe die Unwahrscheinlichkeit u. Ohnmöglichkeit zu zeigen. Ich glaube nicht, daß iemand dieses zu thun im Stande ist. Der Herr Magister widerspricht sich augenscheinlich selbsten gleich in etlichen Zeilen darauf p. 30 unten, u. gibt gutwillig zu, was er vorher völlig umgestossen. Nämlich er schreibt daselbsten: „Es kann seyn, daß „Gott sich von den Auserwählten durch ihre verklärte „Stimmen dereinsten auf eine musikalische Art loben „läßt. Aber es wird ganz was anders seyn, als un„sere heutige Musik auf Erden.“ Der werthe Herr Autor überlege hier seine Worte genau. Er sagt ja ausdrücklich selbsten, NB. es kann seyn, daß rc. Ergo ist es nicht unwahrscheinlich u. unmöglich. Er gibt ferner zu, es könne seyn, daß die Auserwählten durch ihre verklärten Stimmen Gott loben. Ergo, wo ordentliche Stimmen sind, da ist nothwendig auch ein Schall. Denn von dem innerlichen Lobe des Geistes, so auch eine Stimme ohne Schall genennet, u. von Gott gehöret wird, ist hier die Rede nicht, sondern von ordentlichen lauten ertönenden Stimmen. Wo aber ein Schall ist, da ist auch zugleich eine Luft, welche denselben hervorbringt. Denn ohne die Luft, wie die Erfahrung bezeugt, kann kein Schall seyn. Ergo, weil im ewigen Leben Stimmen sind, nach den vielfältigen Aussprüchen der Schrift, u. der Zugabe des Herrn Autors: so ist auch eine Luft nothwendig daselbst vorhanden, ob sie gleich weit anderer Art seyn mag, als diese, welche die unzähligen Weltkugeln umgiebt. Er schreibt ferner, es könne seyn, daß Gott sich von den Auserwählten auf eine musikalische Art loben läßt.

Also giebt er ja hiemit wirklich eine Musik im ewigen Leben zu. Aber es werde ganz was anders seyn, spricht er weiter, als unsere heutige Musik auf Erden rc. Dieses glaube ich nebst andern selbsten. Und es wird nicht leicht unter vernünftigen Leuten sich iemand einbilden, daß im ewigen Leben eine so unvollkommene Musik seyn werde, als auf unserm Erdboden. Und wenn z. E. in der Offenbahrung Johannis der Harpfen gedacht wird, daß der Apostel im Gesichte dergleichen von den Auserwählten gehört habe; so können gar wohl dadurch, ungezwungener Weise, ihre musikalische Stimmen verstanden werden, welche NB. den angenehmsten Harpfenton von sich gegeben. Welches zu glauben man Ursache hat, wenn man lieset, was Offenbahrung Joh. 14, 2. stehet: Nämlich die Stimmen, welche der heil. Mann Gottes gehört, wären gewesen, u. ihm vorgekommen, als der Harpfenspieler rc. welche Worte man doch nothwendig auf jenes Leben ziehen muß, u. wohl nicht anders als dem Buchstaben nach verstehen kann. Dabey man freylich alle grobe u. fleischliche Ideen abzusondern hat. Man erkläre sie aber, wie man wolle, so muß man doch eine Art der Musik unter den Engeln u. Auserwählten darunter verstehen. Wobey am wahrscheinlichsten ist, es habe Gott die seligen Geister insgesamt mit einem solchen Vermögen u. Kraft ausgerüstet, daß sie zu seinem Lobe u. ihrem allerseitigen größten Vergnügen die allervortrefflichsten musikalischen Stimmen, welche nur möglich sind, unter einander machen, u. von sich in der schönsten Harmonie werden hören lassen. Und dieses wird allerdings eine solche unaussprechliche Musik seyn (siehe 2 Cor. 12, 4.) ge-

gen welche die unsrige auf Erden nur ein Kinderspiel ist. Man weiß, daß eine leibliche Musik, welche von geschickten Tonverständigen aufgeführet wird, auf dieser Welt halb todte Menschen gleichsam lebendig machen, u. uns das allergrößte Vergnügen geben kann, so daß wir oft Essen u. Trinken darüber vergessen u. stehen lassen. Da nun alle nur mögliche Arten der Freuden im ewigen Leben ausser allem Streite angetroffen werden: sollte denn nicht auch die edle Musik mit allem Rechte am fordersamsten darunter können gezählet werden? Und warum sollte denn nicht eine Luft in den Wohnungen der Auserwählten statt haben? Ohnmöglich heißt dasjenige, was einen Widerspruch in sich hält. Sollte denn das etwas widersprechendes seyn, dergleichen zu behaupten? Die Luft ist ein vortreffliches u. höchstwichtiges Geschöpfe Gottes, u. kann von Gott auf tausenderley Weise verändert werden, wo nicht nach ihrem Wesen, doch nach ihrer Natur oder zufälligen Eigenschaften. Muß man sich denn nun dieselbe nothwendig so schwer, so dichte, u. auf solche Art vorstellen, als sie sich auf unsrer Erden äussert? kann sie denn Gott nicht so einrichten, daß es sich für Geister u. verklärte Leiber schicket? Und ob ich gleich nicht begreifen u. sagen kann, wie es möglich ist u. zugehen sollte, daß Geister, welche keine sinnliche Werkzeuge, Ohren, Zungen u. dgl. haben, eine wahrhaftige Musik machen oder vernehmen können: so kann ich doch deswegen die Sache nicht so gleich schlechterdings läugnen, u. vor ohnmöglich ausgeben, weil ich es mit meinem Verstande nicht begreifen u. fassen kann. Wie würde es uns sonsten mit den geoffenbahrten Geheimnissen in der Schrift u. auch in der Natur selbsten gehen?

hen? Es kann seyn, daß ich künftig bey einer andern Gelegenheit a parte von dieser wichtigen u. merkwürdigen Materie, nämlich von der wirklichen Musik im ewigen Leben, noch gründlicher, ordentlicher, deutlicher u. ausführlicher handeln werde, so viel nämlich durch Gottes Gnade in dieser Sterblichkeit zu erkennen möglich ist.

M. Joh. Christoph Ammon,
Hochfürstl. Brandenb. Anspach. Pastor zu Enheim in Franken.

Auf diesen Einwurf Herr M. Ammons ist in eben denselben wöchentlichen Nachrichten von gelehrten Sachen im XLI u. XLII Stücke folgendes von einem meiner Schüler geantwortet worden, welches ich gleichfalls von Worte zu Worte hier einrücken, u. meine Erinnerungen drunter setzen will, die meinen Sinn noch besser erklären. **Leipzig. Beweis, daß eine zukünftige Musik im ewigen Leben höchstunwahrscheinlich sey.** Ich bin dieser Tagen von Sr. Hochedelgebohrn, Herrn **Lorenz Mizlern**, Hochgräfl. Malachowskischen Hofmathematiko zu Konskie in Kleinpohlen, rc. ersuchet worden, eine bescheidene Antwort auf Herr M. Ammons, Pfarrers zu Enheim in Franken, Einwurf, die zukünftige Musik im himmlischen Leben betreffend, wie solcher in diesen wöchentlichen Nachrichten von gelehrten Sachen im XI Stücke enthalten ist, aufzusetzen, u. Herr M. Ammon aus Liebe zur Wahrheit von seinem Misverstande zu überführen, weil er selber wichtiger Geschäfte halber bey einer solchen Kleinigkeit sich nicht verweilen könnte. Ich habe also diesem Verlangen gemäs, welches ich als einen Befehl von meinem ehemaligen Leh-

rer annehme, Folge leisten u. folgendes antworten sollen. *) Der berühmte Herr Hofmathematikus sagt in seiner musikalischen Bibliothek im 2ten Theile des ersten Bandes p. 29 u. 30 diese Worte: „Die Meynung, daß im Himmel Musik seyn werde, ist sehr alt, „u. wie es scheint, so haben die biblischen Redensarten, „sowohl des alten als neuen Bundes, dazu Gelegenheit gegeben, absonderlich die Worte in der Offenbahrung Johannis C. 5, 8. 9. da es heißt: **Die vier „Thiere u. vier u. zwanzig Aeltesten fielen vor „das Lamm, u. hatten ein ieglicher Harpfen u. „göldene Schalen voll Rauchwerks, welches „sind das Gebet der Heiligen, u. sungen ein „neu Lied.** **) Mich dünkt, man wird aus diesen „Wer-

*) Die Geschicklichkeit u. den Fleis Herrn Schneiders habe ich allezeit gerühmet, für die Höflichkeit aber statte hiermit besondern öffentlichen Dank ab.

) Dieser Spruch beweiset deutlich, daß die Musik im Himmel das Gebet der Heiligen sey, weil Johannes selbsten hier sagt, daß die Harpfen u. göldene Schalen voll Rauchwerks, das Gebet der Heiligen bedeute, u. also leicht zu schliessen ist, daß die folgende Worte: **u. sungen ein neu Lied, so viel bedeuten müssen: **u. legten ein neues Gebet ab.** Damit aber noch einem Einwurfe begegnet werde, den man machen könnte, so muß ich den Grundtext selbsten anführen: οἱ εἰκοσιτέσσαρες πρεσβύτεροι ἔπεσαν ἐνώπιον τοῦ ἀρνίου, ἔχοντες ἕκαστος κιθάραν, καὶ φιάλας χρυσᾶς γεμούσας θυμιαμάτων, αἳ εἰσιν αἱ προσευχαὶ τῶν ἁγίων· καὶ ᾄδουσιν ᾠδὴν καινήν, λέγοντες &c. Man könnte sagen, Johannes lege nur φιάλας χρυσᾶς γεμούσας θυμιαμάτων, die göldenen Schalen voll Rauchwerks, als das Gebet der Heiligen aus, wenn er sagt, αἱ, nämlich φιάλαι χρυσαὶ, εἰσιν

„Worten sehr wenig von der zukünftigen Musik im
„Himmel beweisen können, zumal da man vorhero

αἱ προσευχαὶ τῶν ἁγίων. Allein wenn man dem Zusammenhange des Textes keine Gewalt anthun will, so sind sowohl die göldenen Schalen als die Harpfen als Sinnbilder, die das Gebet der Heiligen vorstellen, anzusehen, weil die Harpfen sowohl als die göldenen Schalen, körperliche Instrumente sind, die zum ewigen Leben gar nicht nöthig sind, u. also der Zusammenhang der Worte es so mit sich bringt, daß der Artikel αἱ, so sich auf das vorhergehende beziehet, sowohl auf φιάλας χρυσᾶς als die κιθάρας gehet, welches ja wahrhaftig so deutlich ist, daß es nicht deutlicher seyn könnte. Diese natürliche Auslegung dieses Spruchs stösset also die Musik im Himmel, welche er beweisen sollte, ganz ungezwungen um. Wunderlich ist es auch, wenn man sogar die Art der Tone der himmlischen Musik wissen will, daß sie nämlich wie der angenehmste Harpfenton klinge. Κιθάρα war ein ganz anderes Instrument, als heut zu Tage die Harpfe, welches ein neues Instrument ist, u. hatte einen ganz andern Ton, als die heutige Harpfe angiebt, wie ich zu seiner Zeit deutlich genug beweisen will, wenn ich auf die Harpfe Davids kommen werde, welche ganz anders ausgesehen, als insgemein der König David damit abgemalt wird. Wenn man also sagt, die Musik im Himmel klinge wie der angenehmste Harpfenton, so ist es eben so lächerlich, als wenn man sagt: Der Comödienschreiber Terentius habe eine allonge Perücke getragen, oder die Mutter Gottes sey vor dem Crucifix gekniet, als ihr der Engel Gabriel die Botschaft von der Schwängerung des heiligen Geistes überbracht. Das neue Lied, oder Gebet folget im 9 u. 10ten Vers des 5ten Capitels der Offenb. Joh. alsdenn selbsten. Da also dieser Spruch eine wirkliche Musik im Himmel durchaus nicht beweiset, so thut solche der Spruch Joh. Offenb. Cap. 14. v. 2. noch viel weniger dar. Denn ein aufmerksamer Leser,

„weiß, daß das wenigste in der Offenbahrung Johan-
„nis dem Buchstaben nach zu verstehen ist. Die
„Harpfen werden die Auserwählten Gottes so wenig
„zu ihrer Seligkeit nöthig haben, als bey dem neuen
„Jerusalem nach dem 21 Cap. die Steine dazu wirk-
„liche Edelgesteine seyn werden; die Perlen zu den
„Thoren müßten groß seyn, zumal da die Thore aus
„einem Stücke seyn würden. Der Geist Gottes
„würde deutlicher geredet haben, wenn wir hätten
„glauben sollen, daß wir einmal vor dem Throne des
„Lammes Musik machen würden. Ich will niemand
„bere-

wenn er auch gleich kein Gottesgelehrter ist, u. niemals die Kunst, die Schrift auszulegen gelernet hat, kann sogleich begreifen, daß das ganze 14 Cap. eine Prophezeyung von der Kirche auf Erden ist, u. nicht von dem zukünftigen Leben im Himmel handelt. Ueberdies ist es nur ein Gleichniß, indem ausdrücklich dabey stehet, daß die Stimme, die Johannes vom Himmel gehöret, gleichsam wie der Harpfenspieler gewesen seyn. Die Worte: **sungen ein neu Lied**, folgen wieder darauf, die hier keinen andern Verstand als im 5ten Cap. der Offenb. Joh. haben können, wenn man den Zusammenhang des Textes nicht zerreissen, u. aller vernünftigen Ausleger Meynung widerstreben will. Ueberhaupt ist es wunderlich bey einem ewigen, allervollkommensten, glückseligsten, geistlichen Leben, eine körperliche Musik, das ist, ein endliches, eingeschränktes, unvollkommenes körperliches Vergnügen sich einbilden, da doch der heilige Geist selbsten gesagt: es hats kein Auge gesehen, u. kein Ohr gehört, u. ist in keines Menschen Herz kommen, was Gott zubereitet denen, die ihn lieben. Wahrhaftig ein Seelsorger thut viel besser, wenn er sich darum bekümmert, wie er mit seiner Gemeinde zum ewigen Leben eingehen möge, als wenn er ganz unnützlich nachdenkt, wie es im ewigen Leben zugehen werde.

„bereden, daß im Himmel Musik sey, weil es wider „alle Wahrscheinlichkeit. Man muß zuvor darthun, „daß im ewigen Leben eine Lust ist. Man muß die „Kräfte u. Eigenschaften selbiger Lust untersuchet ha„ben. Man muß beweisen, daß die Beschaffenheit „des Ohrs sich durch die Verklärung der Leiber nicht „verändere. Allein gleichwie dieses unmöglich ist, „also kann man auch nicht sagen, daß Musik im Him„mel seyn werde. Der Carmelitermönch Sylveius „meynt gar, es werden im Himmel Pfeifen, Geigen „u. Orgeln anzutreffen seyn. Es kann seyn, daß sich „Gott von den Auserwählten, durch ihre verklärte „Stimmen dereinstens auf eine musikalische Art lo„ben lässet: aber es wird ganz was anders seyn, als „unsere heutige Musik auf Erden.“ Aus diesen Worten hat der Herr Pfarrer zu Enheim dem Herrn Hofmathematiko einen Widerspruch schuld geben wollen, weil dieser die Musik im Himmel für höchst unwahrscheinlich hält, u. zugleich sagt, es könnte seyn, daß sich Gott von den Stimmen der Auserwählten auf eine musikalische Art loben liesse, es würde aber ganz was anders als unsere Musik seyn. Ich wundere mich, daß der Herr Pfarrer hier einen Widerspruch finden will, da ein auch in der Vernunftlehre ungeübter keinen aus Uebereilung sich einbilden wird. In einem Widerspruche müssen zween Sätze seyn, wovon einer den andern aufhebet. Wenn nnn gesagt wird, eine Musik im Himmel sey unwahrscheinlich, u. hernach, es könne seyn, daß die Stimmen der Auserwählten Gott auf eine musikalische Art loben, so hebt ja der letzte Satz den ersten Satz nicht auf, will geschweigen, da noch dabey steht, daß es ganz was an-

ders als unsere Musik seyn würde. Es ist eben so ein Widerspruch, als wenn Titius sagt: Es sey höchst unwahrscheinlich, daß der Herr Pfarrer Ammon den Auszug aus den unschuldigen Nachrichten werde zum Drucke befördern können, weil die gelehrten Mitglieder, so an den unschuldigen Nachrichten arbeiten, solchen selbsten veranstalten, u. der Verleger der unschuldigen Nachrichten schon alle Anstalten zum Drucke vorkehret; da hingegen aber der Herr Pfarrer solchen erst durch Vorschuß bewerkstelligen will: doch könne es seyn, daß solches geschehen möchte, es würde aber die Leipziger Arbeit ganz eine andere als des Herrn Pfarrers seyn. Ist denn das auch ein Widerspruch? Das war ein Punct, da sich der Herr Pfarrer augenscheinlich in seiner nützlichen Betrachtung verstossen, von der ich aber glaube, daß sie so nützlich ist, als diejenige, da man vor Zeiten nachgedacht, wie viel Engel auf einer Nadelspitze Platz hätten. Der andere Fehler der nützlichen Betrachtung ist schon merklicher. Zu Anfange derselben sagt man von dem Herrn Hofmathematiko, er behaupte, die Musik im Himmel sey nicht wahrscheinlich u. nicht wohl möglich, welches auch die wahre Meynung desselben ist, laut der obenangeführten Worte. Der Herr Pfarrer sagt aber in der Folge gleich darauf, der Herr Hofmathemat. möchte die Unwahrscheinlichkeit u. Ohnmöglichkeit zeigen, u. dichtet diesem also was an, woran er niemals gedacht. *) Er hat

*) Der Herr Verfasser dieser Vertheidigung hätte sonderlich die Worte: **nicht wohl möglich**, anmerken können, als die mir zugeeignet werden, ohngeacht mir niemals in den Sinn gekommen, so unbestimmt zu reden. Eine Sache ist entweder möglich oder unmöglich. Kann man die

hat ja niemals gesagt, daß er die Musik im Himmel für ohnmöglich halte, sondern er redet nur davon, als von einer höchst unwahrscheinlichen Sache aus angeführten Gründen. Der Herr Pfarrer aber nimmt unwahrscheinlich und ohnmöglich ohne Bedenken zusammen, da doch ein merklicher Unterschied ist. Wenn Titius sagt, es sey höchst unwahrscheinlich, daß Herr M. Ammon aus dem Dorfe Enhein nach Leipzig als Professor der Gottesgelahrtheit würde berufen werden: so sagt er ja noch nicht, daß solches ohnmöglich sey, u. wäre unvernünftig dem Titio aufzubürden, als gäbe er die Ohnmöglichkeit vor. Der Herr Hofmathemat. sagt wohl, daß der Beweis von dem Daseyn der Luft im ewigen Leben, ingleichen daß das Ohr durch die Verklärung nicht verändert werde, ohnmöglich sey, u. schließt daraus, daß man derowegen auch nicht behaupten könnte, daß Musik im Himmel seyn werde, u. hat also kein Wort von der Ohnmöglichkeit der zukünftigen himmlischen Musik gedacht. Es ist also ein merklicher Fehler, wenn man iemand was andichtet, woran doch mit keinem Worte gedacht worden. Das war der zweyte Punct, so mit dem ersten, dem Hrn. Pfarrer, als einem, der zu schreiben anfangen will, noch zu verzeihen ist. Der dritte aber ist zu stark: nämlich der Herr Pfarrer führet an statt der Worte des Herrn Hofmathematici:

Möglichkeit nicht nach der Schärfe beweisen, sondern nur wahrscheinliche Gründe angeben, so heisset sie wahrscheinlich, u. die Wahrscheinlichkeit hat ihre Stufen nach dem Verhältnisse der Gründe, u. eben so ist es mit der Unwahrscheinlichkeit: was aber nicht wohl möglich seyn solle, weiß ich nicht. Es wird wohl so viel als unwahrscheinlich heissen sollen, da es denn eine Tautologie u. nach der Schulmeistersprache invitirt u. eingeladen heißt.

matici: Allein gleichwie dieses unmöglich ist (nämlich der Beweis vom Daseyn der Luft im ewigen Leben) als kann man auch nicht sagen, daß Musik im Himmel seyn werde, folgente an: wovon aber eins so ohnmöglich sey, als das andere, nämlich der Beweis vom Daseyn der Luft u. die Musik im ewigen Leben selbsten. Nun schlage man die musikal. Biblioth. am angeführten Orte selbsten nach, so wird man finden, daß der Herr Pfarrer Worte angeführt, die niemals in diesem Buche gestanden haben. Was soll man nun von demjenigen glauben, der ganz andere Wörte, als im Buche stehen, u. einen andern Verstand haben, anführt? Titius wird sagen, man sey unachtsam gewesen, u. habe sich übereilet. Das war der dritte Punct. Die Schlüsse, die der Herr Pfarrer in der Folge ganz unrichtig gemacht, fallen nun von selbst weg. Z. E. Es kann seyn, daß rc. Ergo ist es nicht unwahrscheinlich u. ohnmöglich.*) Von der Ohnmöglichkeit hat der Herr Hofmathematikus kein Wort gesagt. Daß aber etwas möglich u. doch dabey unwahrscheinlich seyn könne, habe nicht nöthig zu wiederholen. Wenn ferner gesagt wird, es könne seyn, daß

*) Es hätte hier noch der falsche Schluß gezeiget werden können: Es kann seyn daß rc. also ist es nicht unwahrscheinlich, als der gar nichts taugt. Tausend Dinge die seyn können, das ist, die keinen Widerspruch in sich halten, oder möglich sind, können doch dabey unwahrscheinlich bleiben. Ich will eine solche gelehrte Schlußrede hieher setzen: Alles was seyn kann, das ist wahrscheinlich; Nun kann es seyn, daß ich 74 Jahre 7 Monat u. 9 Tage alt werde: Also ist es wahrscheinlich, rc. Wird nicht ieder Schüler der Vernunftlehre sogleich einwenden: a posse ad esse vel verisimile non valet consequentia.

daß die Auserwählten durch ihre verklärte Stimmen Gott loben, so kann daraus weder auf den Schall noch auf die Luft im ewigen Leben geschlossen werden. Denn es ist noch keine Folge: Wo verklärte Stimmen sind, da ist nothwendig auch ein Schall. Man hat ja von einer verklärten Stimme noch gar keinen Begriff. Wie will man denn aus einer Sache, von der man noch gar nichts weiß, was sicheres schliessen? Allein der Herr Pfarrer hat einen andern Weg, auch da etwas zu finden, wo nichts ist. Er setzt ohne Bedenken, statt, verklärte Stimmen, ordentliche Stimmen, u. sagt, es sey die Rede von lauten u. ertönenden Stimmen, ohne sich mit dem Beweise aufzuhalten, welcher wohl ausbleiben wird, u. schliesset: wo ordentliche Stimmen sind, da ist auch ein Schall. Wo ein Schall ist, da ist auch eine Luft. Da nun im ewigen Leben Stimmen sind, nach den Aussprüchen der heil. Schrift u. der Zugabe des Herrn Hofmathemat. so ist auch im ewigen Leben eine Luft. Es ist aber falsch, daß im ewigen Leben, nach den Aussprüchen der heil. Schrift, Stimmen, wie sie der Herr Pfarrer versteht, nämlich laute u. ertönende seyn werden, u. muß man erst beweisen, daß die Sprüche, so davon handeln, dem Buchstaben nach zu verstehen sind. Hernach ist es auch falsch, daß solche der Herr Hofmathem. zugiebt; er läugnet vielmehr solche. Wie unrichtig u. nachläßig der Herr Pfarrer geschrieben u. geschlossen, ist nun offenbar. Dem sey aber, wie ihm wolle, der Herr Pfarrer hat nun die Luft, wiewohl mit einem erschrecklichen Sprunge, in den Himmel hineingeschlossen, u. fehlt es nun an weiter nichts, als an Geigen u. Pfeifen, so wird die Musik angehen. Ich würde mich hier über der-

gleichen

gleichen Art von Schlüssen zum Vergnügen der Leser lustig machen, wenn der Herr Hofmathem. nicht ausdrücklich verlanget hätte, keine anzügliche Redensarten zu gebrauchen. Ich will also nur eilen, daß ich mit der so nützlichen Betrachtung zu Ende komme. Der Herr Pfarrer meynt ferner, der Herr Hofmathem. gebe wirklich eine Musik im ewigen Leben zu, wenn er sagt, es könne seyn, daß sich Gott von den Auserwählten auf eine musikalische Art loben lasse. Der Herr Pfarrer hat die Musik in den zwey Worten, **musikalische Art** gefunden, welche er wieder würde verlohren haben, wenn er die folgenden Worte recht überleget: es **würde aber ganz was anders als unsere Musik seyn.** Mit etwas, das ganz was anders ist, als unsere Musik, ist ja auch ein ganz anderer Begrif verbunden. Zwey Dinge aber, da mit dem einen ein ganz anderer Begriff verbunden wird, als mit dem andern, sind ja einander nicht mehr ähnlich, sondern ganz verschiedene Dinge. Wer also das eine zugiebt, der hat deswegen das andere nicht auch zugestanden, weil das eine nicht das andere zugleich in sich begreift. Wenn also der Hofmathem. sagt: es könne seyn, daß auf eine musikalische Art, ꝛc. so hat er deswegen keineswegs eine körperliche oder ertönende Musik zugestanden. Unter den Worten musikalische Art verstehet der Herr Hofmathem. das Vermögen, da sich die Auserwählten von der Harmonie der unendlichen Eigenschaften des Schöpfers einigermaßen einen Begriff machen, u. solchen untereinander zu verstehen geben können. *)

Hier-

*) Ich will hier mein Glaubensbekenntniß, wie ich mir den Zustand des ewigen Lebens als ein christlicher Weltweise einbilde, deutlicher ablegen, u. meine Gedanken mit

Hierzu sind deswegen keine Töne nöthig. Man kann einen Palast auf musikalische Art bauen, das ist, da-
die

---

der Schrift u. Vernunft beweisen, woraus man sehen kann, daß im ewigen Leben keine sinnliche Vergnügungen, mithin auch keine Musik statt finden könne. Die heilige Schrift sagt uns, daß wir aus Gnaden durch den Glauben an JEsum Christum sollen selig werden, das ist, unsere Seele soll nach dem Tode in einen vollkommenern Zustand kommen u. wieder mit ihrem Leibe nach der Auferstehung vereiniget, verherrlichet u. zu dem Anschauen GOttes gelassen werden. Dieses alles kann geschehen, ohne daß der grobe Körper, in welchem unsere Seele in diesem Leben gewohnet mit zum Himmel eingehet, welches auch ohnmöglich u. widersprechend ist. Unsere Seele soll nur mit ihrem Körper, das ist, der ihr eigen ist, in den Himmel oder die Hölle kommen. Daß aber der Körper, den wir beym Sterben ablegen, ohnmöglich in den Himmel kommen kann, nach allen den Theilen, so wie ihn die Seele verlassen, ist daher klar, weil er aus sehr viel fremden Theilen zusammengesetzt, indem er gewachsen, ausgedehnet u. ernähret worden. Welcher Anfänger der Physik weiß aber denn nicht, daß unser Körper wirklich viele Theile von Ochsen, Kälbern, Schweinen, u. andern wilden Thieren an sich habe, indem wir ihn täglich damit ernähren, u. durch die Dauung, Absonderung u. Reinigung ihr Fleisch in Menschenfleisch u. Blut verwandeln? Diejenigen also, so meynen, unser Körper käme in den Himmel, nach der Grösse u. den Gliedmaßen, wie wir ihn auf der Welt gehabt, die sagen in der That, daß viel Ochsen- Kälber- u. Schweinenfleisch in den Himmel kommt, welches so abgeschmackt als ärgerlich ist. Ja wer kann zweifeln, daß wir nicht auch wirklich viele Theile an unsern Körpern tragen, die vor diesem bey unsern Vorfahren einige Theile ihrer Körper ausgemachet haben. Sollen nun die Körper aufstehen, wie sie in diesem Leben gewesen, so werden unsere Vorfahren Theile bekommen, die auch einmal zu unsern Körpern gehört, u. wir werden Theile zur Ergänzung unserer Köper bekommen, die zuvor unsern

die musikalischen Verhältnisse in den Theilen desselben stecken: deswegen wird niemand sagen, daß der Pa-
last

Vorfahrern gehöret, das ist, eine u. dieselben Theile werden an zween Orten zu gleich seyn, welches sich widerspricht. Da es also wahr ist, daß dieser unser Körper mit allen seinen Theilen nicht zum ewigen Leben eingehen kann, so kann sich die Vernunft die Verherrlichung des Körpers nach der Auferstehung nicht anders, als durch die Absonderung der subtilen Materie, die eigentlich u. allein unsere Seele umgeben, da sie ihren Anfang genommen, von den groben irdischen Theilen, in welchen sie auf dieser Welt gesteckt, vorstellen. Wenn dieses wahr ist, wie es denn nicht anders seyn kann, so gehen die Augen, die Ohren, die Nase, der Mund, Hände u. Füsse, u. überhaupt alle Gliedmassen zu Grunde. Wir werden in diesem Zustande keine Füsse zum Gehen, keine Hände zum Greifen, keinen Mund u. Stimme zum Singen, keine Ohren zum Hören, keine Nase zum Riechen, keinen Geschmack zum Essen mehr nöthig haben. Aus dieser Ursache haben die klugen Ausleger der heiligen Schrift den bekannten Spruch Hiobs, in welchem stehet, ich werde mit dieser meiner Haut umgeben werden, ꝛc. nichts weniger als von der Auferstehung erklären wollen, weil sie gesehen, daß sie dadurch auf Wiedersprüche verfallen würden. Unsere Seele wird nur von ihrem eigenen sehr subtilen u. noch darzu verherrlichten Körper umgeben, von weit grösserer Stärke des Verstandes in Begreifung u. Vorstellung der göttlichen Vollkommenheiten seyn, als wir ietzo aus Schwachheit uns nicht vorstellen können. Da es aber ausgemacht ist, so wohl nach der Schrift als der Vernunft, daß das ewige Leben in einem unbegreiflich grossen Vergnügen bestehen wird, so fragt sich nun, worinn denn eigentlich dieses Vergnügen bestehen könne, daß es dauerhaft in Ewigkeit u. unbegreiflich groß sey. Wahrhaftig nicht in sinnlichen Vergnügungen! diese sind viel zu unvollkommen für ein vollkommenes ewiges Leben. Sie werden also wohl hauptsächlich die unsterbliche Seele angehen. Was schickt sich aber denn für ein Vergnügen

last Musik mache. Alle gelehrte Baumeister wissen, daß

für unsere erhöhete Seele besser, als das seelige Anschauen GOttes. Dieses Anschauen Gottes wird höchstwahrscheinlich darin bestehen, daß sich unsere Seele von den unendlichen Vollkommenheiten des allerhöchsten Wesens einen klaren Begriff machen kann, u. in solchen immer zunimmt, in Ewigkeit aber als ein eingeschränkter endlicher Geist von den unendlichen Vollkomenheiten Gottes sich keinen ganz vollkomenen Begriff machen kann, obgleich solche in der Betrachtung u. Anschauung der unendlichen göttlichen Vollkommenheiten immer selbst vollkommener wird. Da uns also ein Begriff u. das Anschauen endlicher vergänglicher u. irdischer Vollkommenheiten auf dieser Welt schon so viel, obgleich eitles Vergnügen verursachet, was muß nicht der Begriff u. das Anschauen unendlicher, ewigwährender u. göttlicher Vollkommenheiten für ein seliges Vergnügen machen, wenn wir im selbigen immer zu nehmen werden. Es ist ferner unumstößlich wahr, daß wir ein unvollkommeneres Vergnügen zu der Zeit nicht achten, wenn unsere Seele mit dem Anschauen weit größerer Vollkommenheiten beschäftiget, u. unser Verstand hält sich lieber bey dem Vollkommenern auf. Da nun gar kein grösseres Vergnügen sich gedenken läßt, als das Anschauen GOttes, u. ein seliger Geist unendlich viel dabey zu betrachten finden muß, so ist es wider alle Vernunft, daß man die seligen Geister von dieser grossen Glückseligkeit herabsetzen u. ordentlich singen lassen will, ich meyne, daß man im ewigen Leben eine ordentliche Musik dichtet, welches so gezwungen als ungereimt ist. Gesetzt, daß die glückseligen Geister im ewigen Leben sich mit noch was mehr, als dem Anschauen GOttes, zu ihrem Vergnügen unterhalten sollten, so würde solches vielmehr die Erkenntniß, des unendlichen Weltgebäudes, derselben Ordnung, Schönheit u. weise Einrichtung des Schöpfers, als die Musik seyn, indem jene ein ohngleich grösseres Vergnügen verursachen würde, als diese, die mir auf der Welt sehr liebe Musik, will sich also zum Himmel gar nicht schicken. Es

daß die Schönheiten der Gebäude die guten Verhältnisse zu wege bringen, und daß diese gute Verhältnisse wirklich in der Musik ihren Grund haben. Man saget deswegen nicht die architectonische Musik; oder wenn man so redet, so verstehet man doch keine ertönende Musik darunter. Es ist also möglich, daß die Auserwählten GOtt auf eine musikalische Art loben können, ohne wirklich Musik aufzuführen. Der Herr Pfarrer weiß auch; wie die Musik im Himmel klingt, nämlich wie der angenehmste Harpfenton. Er beweiset solches aus der Offenbahr. Joh. 14. v. 2. welche Worte man nothwendig dem Buchstaben nach verstehen müßte. Das ist eine neue Art der Auslegung, mitten aus einem Capitel, da alles an einander hängt, u. alles allegorisch zu erklären ist, wenn man nicht auf abgeschmackte Dinge verfallen will, etliche Zeilen herausnehmen, u. solche dem Buchstaben nach verstehen wollen. Ich werde nun sagen, die Musik im Himmel klingt, wie ein großes Wasser u. ein großer Donner, welches in eben dem Vers stehet, u. erkläre es auch dem Buchstaben nach. Entweder muß der Herr Pfarrer nun zugeben, daß der Vers halb im allegorischen u. halb im buchstäblichen Verstande zu nehmen, welches hier was wunderliches wäre, oder die Musik im Himmel klingt nicht nur wie der angenehmste Harpfenton, sondern auch wie ein großes Wasser, u. wie ein großer Donner. Vielleicht macht der Herr Pfarrer aus den Stimmen des Donners u. Wassers den Baß, u. aus den Harpfen den Diskant. Gegen das Ende der so nützlichen Betrachtung fängt nun der Herr Pfarrer an ein Prediger zu werden, u. bringt nach Art der Redner das stärkste Argument zu guter letzt noch bey. Er sagt: „Da nun „alle nur mögliche Arten der Freuden im ewigen Leben

„ausser

„ausser allem Streit angetroffen werden: sollte denn „nicht auch die edle Musik mit allem Recht am „fördersamsten darunter gezählet werden können? „Warum sollte denn nicht eine Lust in den Wohnun„gen der Auserwählten statt haben? Sollte denn das „was widersprechendes seyn, dergleichen zu be„haupten? rc. „ Ich gestehe, daß mich das letzte am stärksten gerühret, u. bey nahe überzeugt hätte; gleichwohl will ich es wagen, einen schwachen Einwurf zu machen. Ich räume dem Hrn. Pfarrer ein, daß alle nur mögliche Arten der Freuden im ewigen Leben ausser allem Streit angetroffen werden; Nur bitte mir aus, nicht zu läugnen, daß das Kegelschieben eine Art der Freude sey, welches auch kein Vernünftiger widerstreiten wird. Nun will ich einen Versuch thun, ob ich der überzeugenden Beredsamkeit des Herrn Pfarrers zu Enheim gleich kommen kann. Da nun alle nur mögliche Arten der Freuden im ewigen Leben ausser allem Streit angetroffen werden: sollte denn nicht auch das hier auf Erden schon so sehr beliebte unschuldige Kegelspiel mit allem Recht darunter können gezählet werden? u. warum sollte denn nicht eine Materie, oder auch Holz in den Wohnungen der Auserwählten statt haben? Ohnmöglich heißt dasjenige, was einen Widerspruch in sich hält. Sollte denn das etwas widersprechendes seyn, dergleichen zu behaupten? Das Holz ist ein vortrefliches u. höchstwichtiges Geschöpfe GOttes, u. kann von GOtt auf tausenderley Weise verändert werden, wo nicht nach seinem Wesen, doch nach seiner Natur oder zufälligen Eigenschaften. Muß man sich denn nun dasselbe nothwendig so schwer, so dichte u. auf solche Art vorstellen, als es sich auf unsrer Erden äussert? Kann es denn

Gott nicht so einrichten, daß es sich zum Kegelspiel für Geister u. verklärte Leiber schickt? u. ob ich gleich nicht begreifen u. sagen kann, wie es möglich, u. zugehen sollte, daß Geister, welche keine sinnliche Werkzeuge, Hände u. Füsse u. dergleichen haben, wahrhaftig Kegel spielen können: so kann ich doch deswegen die Sache an sich selbst nicht so gleich so schlechterdings läugnen, u. vor unmöglich ausgeben, weil ich es mit meinem Verstande nicht begreifen u. fassen kann. Ich überlasse es nun dem Urtheile der Leser, ob ich das Kegelspielen so scharfsinnig als der Herr Pfarrer die Musik im ewigen Leben bewiesen habe. Ich sollte denken, ja, weil ich eben die Gründe, u. eben die Worte des Herrn Pfarrers gebrauchet. Uebrigens kann Herr M. Ammon aus dieser Antwort lernen, daß man Männern von bekannter Gelehrsamkeit u. die sich wie der Herr Hofmathemat. keinen gemeinen Namen in der Republic der Gelehrten erworben, dergleichen der Herr Pfarrer durch seine Meditationen, wenn sie nicht besser als die von der himmlischen Musik gerathen, u. wenn er nur aus Auszügen wider Auszüge verfertiget, nimmer mehr erhalten wird, nicht öffentlich ohne große Ueberlegung eines Widerspruchs beschuldigen, seines Gegners Meynung erst recht verstehen, solchem keine fremde Worte andichten, vielweniger ganz falsche Worte, die einen andern Verstand haben, anführen müsse, u. daß es nicht klug gehandelt sey, ohne alle Noth über eine unnützliche Materie einen Streit anzufangen, dem man doch nicht gewachsen ist. Ich werde mit dieser Sache weiter keine Zeit mehr verderben, u. noch vielweniger wird sich der Herr Hofmathematikus darauf einlassen, indem der Herr Verfasser dieser gelehr-

lehrten Nachrichten den Platz wird besser anwenden können. G. L. Schneider
I. V. Cand.

Warschau.

Ich muß hier meinen Lesern eine umständliche Nachricht von einer kleinen Jungfer geben, die man in kurzer Zeit wird unter die Virtuosinnen zählen können, u. die ein ganz besonders Naturell zur Musik hat, worüber sich billig die Kenner der Musik in Ansehung ihrer zarten Jugend verwundern. Sie heisst Caroline Wilhelmine, eine Tochter Herr Nicolai, Buchhändlers allda in der Marienville. Es ist was besonders, daß dieses Kind, ohngeachtet es noch keine Octave greifen kann, doch die schwersten Clavierstücke ohne Anstoß nach den Noten spielt, u. als ich ihr bey dem ersten Besuche eine schwere Stelle von springenden Octaven mit der linken Hand vorspielte, in Meynung, daß es ihr unmöglich seyn sollte mir solches nachzumachen, mußte ich mit Verwunderung hören, daß sie den Augenblick mir solches nachspielte mit eben solcher Geschwindigkeit, ohngeacht sie mit den Fingerchen springen mußte. Sie ist zu Leipzig den 25 Febr. 1738. gebohren, woselbst ihre Eltern zuvor gelebet, u. im 3ten Jahre nach Pohlen gekommen. Zu dieser Zeit war schon das Singen den ganzen Tag ihr Vergnügen, welches sich aber, da man sie zur Schule gehalten, verlohren. In ihrem sechsten Jahre zeigte sich eine ganz besondere Liebe u. Fähigkeit zum Clavier, dergestalt, daß sie dasjenige, was ihrer ältern Schwester von ihrem Lehrmeister war auf dem Clavier gewiesen worden, nach dessen Wegseyn, nach dem Gehöre spielte, ja auf eine Menuet dichtete u. ihre Gedanken auf dem

Clavier herausbrachte. Da der Vater dieses sahe, ließ er ihr die Noten lernen, welche sie binnen 14 Tagen zu Anfang des 1744ten Jahrs begriffen, u. gleich wenige Tage darauf etliche Menuets u. Pohlnische Tänze nach Noten spielen konnte. Von dieser Zeit an ist sie beständig unterrichtet worden, u. in zwey Jahren so weit gekommen, daß sie im Stande gewesen zur Zeit des Reichstages 1746 verschiedene fürstl. u. andere hohen Personen mit Concerten auf dem Clavicymbel, die sie nach Noten gespielt, zu vergnügen, welches allerdings von einem Kinde von 8 Jahren was besonders ist. Jetzo lernet sie den Generalbaß u. ist gar kein Zweifel daß sie nicht in kurzer Zeit solchen begreifen u. bald in der Composition auch gute Fortschreitungen machen sollte, indem sie dermalen schon zu componiren anfänget, ob sie es schon noch nicht gelernet. Ich wünsche diesem lieben Kinde nichts mehr als dauerhafte Gesundheit, so weiß ich gewiß, daß nach wenigen Jahren eine Virtuosinn aus ihr werden wird, die ihres gleichen an jungen Jahren schwerlich haben wird.

Dresden.

Hier wird der vortreffliche Kirchencomponist, Johann Dismas *Zelenka*, sehr bedauert, als welcher den 22 Dec. 1745 gestorben ist, da die Preußen etliche Tage zuvor, nämlich den 18 Dec. Dresden besetzt u. eingenommen hatten. Seine prächtigen Tutti, schöne Fugen, u. überhaupt die besondere Geschicklichkeit im Kirchenstyl sind allen wahren Kennern der Musik genugsam bekannt. Se. Hochwohlehrwürden P. Breunich, Soc. Ies. haben dessen Stelle erhalten, dessen Geschicklichkeit im Kirchenstyl gleichfalls gerühmet wird.

Im vorigen Jahre, im Frühlinge, kam Herr Carestini,

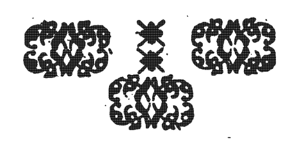
stini, ein berühmter Castrat u. Contraaltist aus Venedig hieher, um sich hören zu lassen. Zu Ende des Junius reisete er nach Bayreuth, allwo er sich bey der Opera anheischig gemacht. Auf dem Wege wäre er bald zu einem großen Unglücke gekommen, indem er zwischen Chemnitz u. Lichtenstein mit dem Postillon in einen so großen Streit gerathen, daß er diesem mit dem Messer einige Stiche beygebracht, so daß man an des Postillons Aufkommen zweifelte, worüber Herr **Carestini** gefangen genommen worden. Weil es aber an Mittelspersonen nicht gefehlt, u. der Postillon sich wieder besserte, so kam er unter Caution von etlichen hundert Thalern wieder loß. Dieser Virtuos wird sich hier künftiges Frühiahr nebst noch einem andern aus Italien auf eine Opera einfinden. Eben zu der Zeit nämlich zu Ende des Junius vorigen Jahrs fande sich bey Gelegenheit des Landtages eine Gesellschaft Operisten ein, wovon die Häuptsängerin Donna *Mazzoni*, die andere *Giaccomazzi* war, die gemeiniglich eine Mannsperson vorstellt, u. ihre Rolle sonderlich wohl spielt. Der Tenorist, als das Haupt von ihnen, heißt *Cannini*. Sie führen auch ihre Tänzer mit sich, wovon der Meister Herr **Porzi** heißt u. ein geschickter Mann ist. Diese italienische Opernbande ist bald in Hamburg, bald in Prag, Leipzig u. auch hier, wo man ihnen einen leichten Schauplatz von Holz im königl. Zwingergarten aufgeschlagen, worauf sie unter ziemlichen Zugange, zumal da der Hof öfters daselbst erschienen, drey Opern vorgestellt. Die erste war **Argenide**, ein Basticcio, das ist, von allerley Favoritarien verschiedener Componisten zusammengelesen. Die andere die schöne Oper Herr Capellm. **Hassens**, Clemenza di
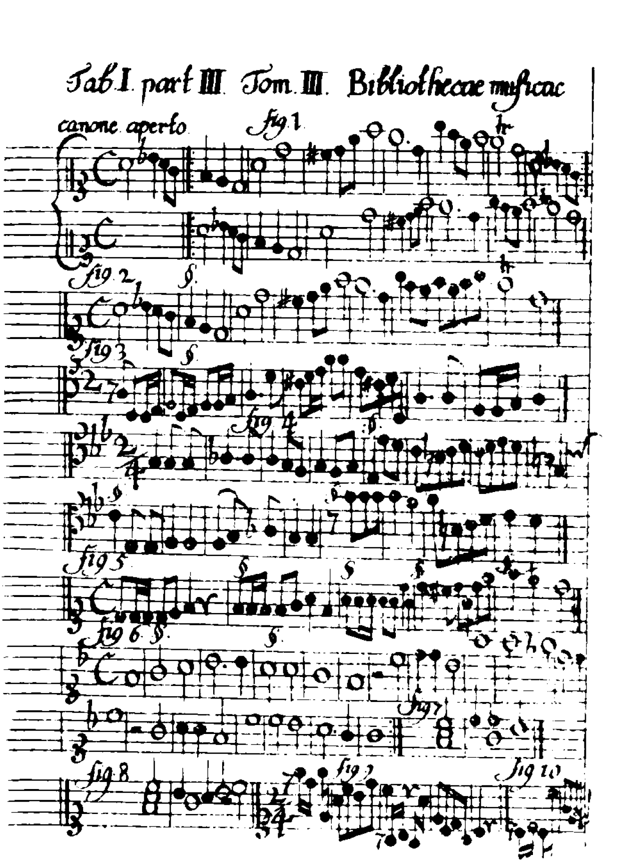
Tito.

Tito. Die dritte Artaxerxes von Herrn Vinci. Sie haben damit zehn Wochen die Zuschauer unterhalten u. vergnüget, da aber Ihro Majestät nach Pohlen giengen, reiseten sie gleichfalls ab. Bey diesen Opern hat kein königl. Musikus, weder auf dem Schauplatze noch im Orchestre was zu thun gehabt.

Brüssel.

Man hörete von dort vergangenen Herbst, daß ein Opernwesen unter der Aufsicht Hr. Curpis, eines Bruders der berühmten Operntänzerinn in Paris, Jungf. Camargo, soll angeleget werden. Es freuet mich, daß die Opern, u. also hauptsächlich die Musik, nicht nur an den meisten großen Höfen in Europa in Gnaden stehet, sondern daß auch in großen Städten solche ie mehr u. mehr empor kommen; Allein ich wünsche zu gleicher Zeit, daß so wohl die Poeten die Opern besser nach den Regeln der gereinigten Schaubühne abfassen, als auch die Componisten solche besser, als insgemein zu geschehen pfleget, den Leidenschaften gemäß ausdrucken, kurz, daß so wohl die Poeten als Componisten die wahre Weltweisheit recht fleißig studiren möchten, damit das gemeine Wesen sich daraus erbauen kann, ich meyne daß die Tugend u. guten Sitten dadurch befördert werden, welches der wahre Endzweck der Opern seyn soll. Wo nicht, so sagt man vernünftig mit dem Phädro: Nisi utile est, quod facimus, stulta est gloria.




Tab I. part III. Tom. III. Bibliothecae musicae
canone aperto
fig 1
fig 2
fig 3
fig 4
fig 5
fig 6
fig 7
fig 8
fig 9
fig 10

Tab II part III Tom III Bibl. mus

fig 1 Canone a 4 al Roverscio

fig 2

al roverscio

al roverscio

fig 3

fig 4

Tab. IIII part IIII Tom. III Bibl. mus.

fig. 1

fig. 2

Tab. II part. III Tom. III Bibl. mus.

fig. 1 Canone a 4 al Roverscio
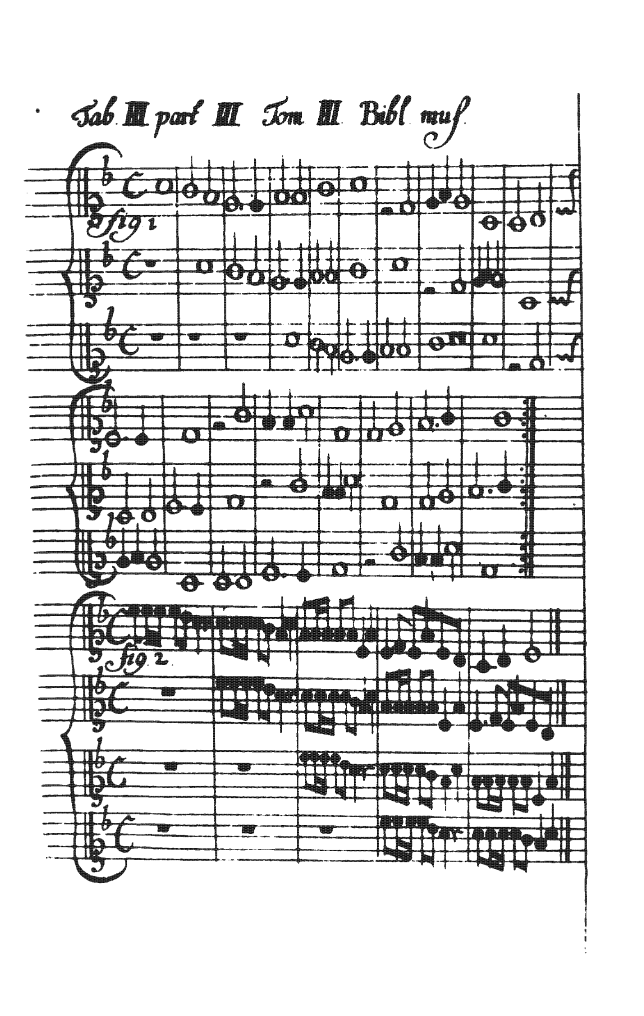
fig. 2
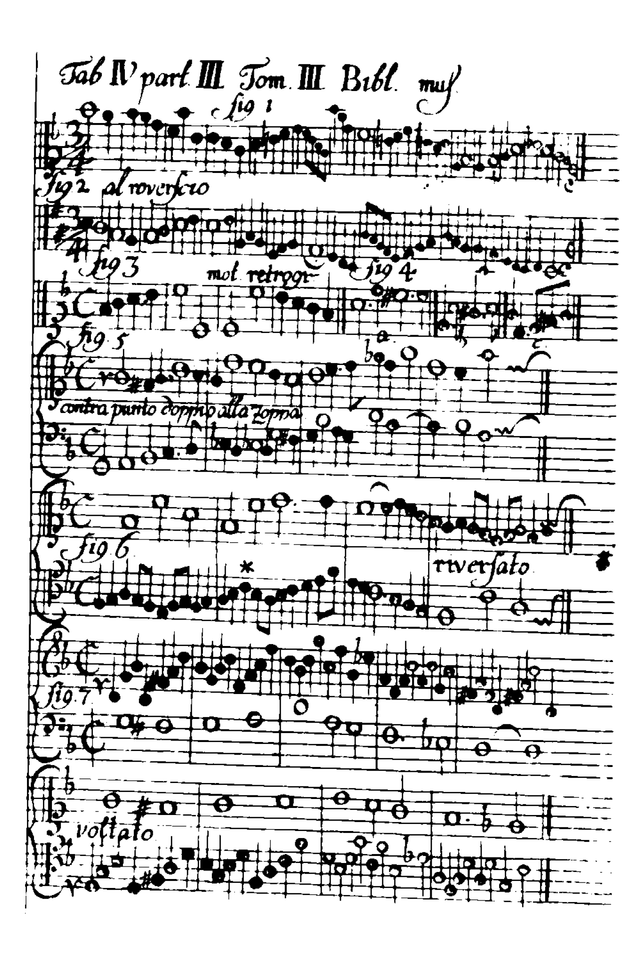
al roverscio
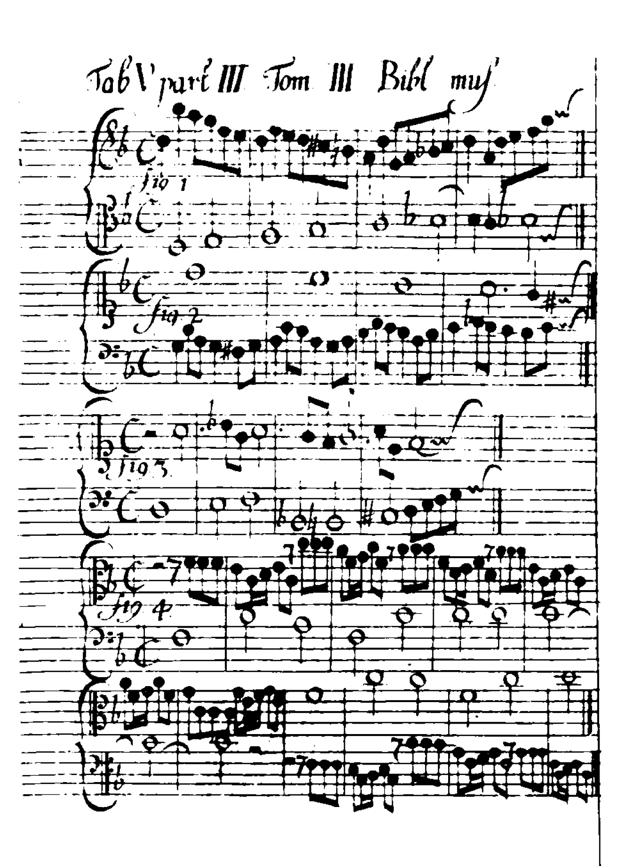
al roverscio

fig. 3

fig. 4


Tab. IIII part. III Tom III Bibl. mus.
fig. 1
fig. 2


Tab IV part. III Tom. III Bibl. mus
fig 1
fig 2 al roverscio
fig 3
mot. retrogr
fig 4
fig 5
contra punto doppio alla zoppa
fig 6
riversato
fig 7
voltato



Tab V part III Tom III Bibl mus
fig 1
fig 2
fig 3
fig 4
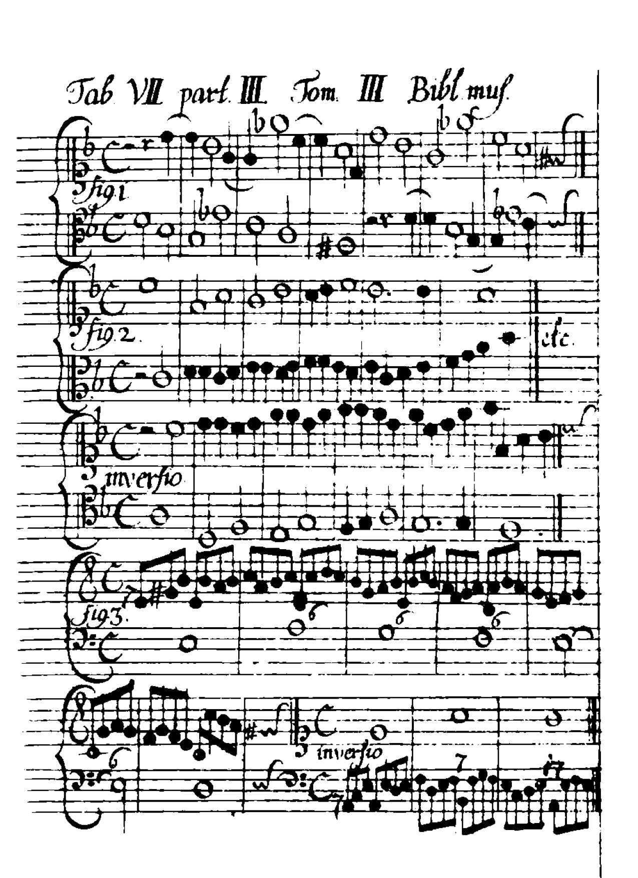
Tab. VI part. III. Tom III Bibl. mus.
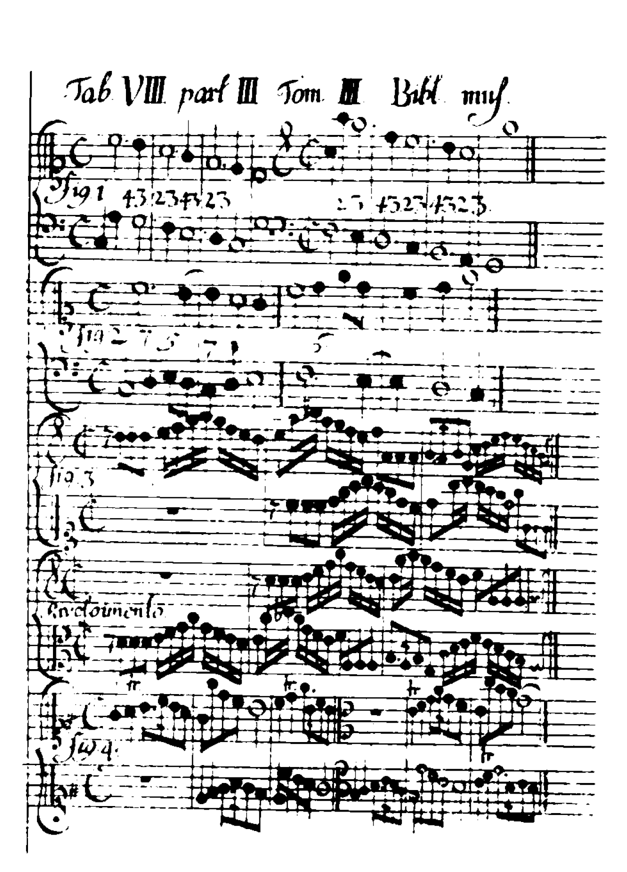
fig. 1
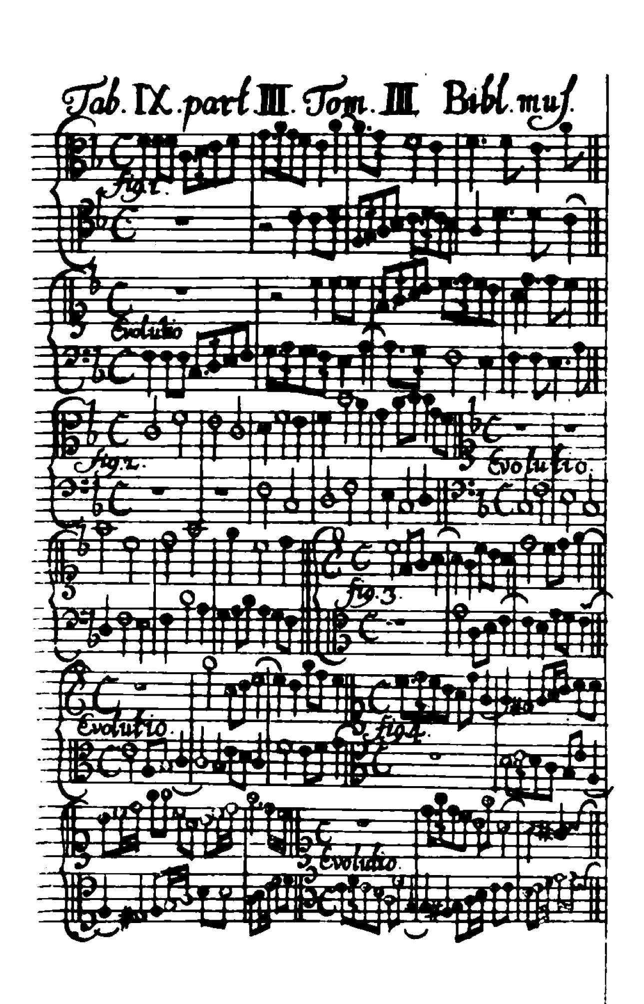
fig. 2

evolutio

f. 3


Tab VII part. III. Tom. III Bibl. muf.
fig. 1.
fig. 2.
etc.
inverfio
fig. 3.
inverfio


Tab. VIII. part. III. Tom. III. Bibl. mus.
fig. 1
fig. 2
fig. 3
Raddoppiamento
fig. 4


Tab. IX. part III. Tom. III. Bibl. mus.
fig. 1.
Evolutio
fig. 2.
Evolutio.
fig. 3.
Evolutio.
fig. 4.
Evolutio.

Tab. X. part. III Tom. III. Bibl. mus.

adag. Fig. 1

Evolutio.

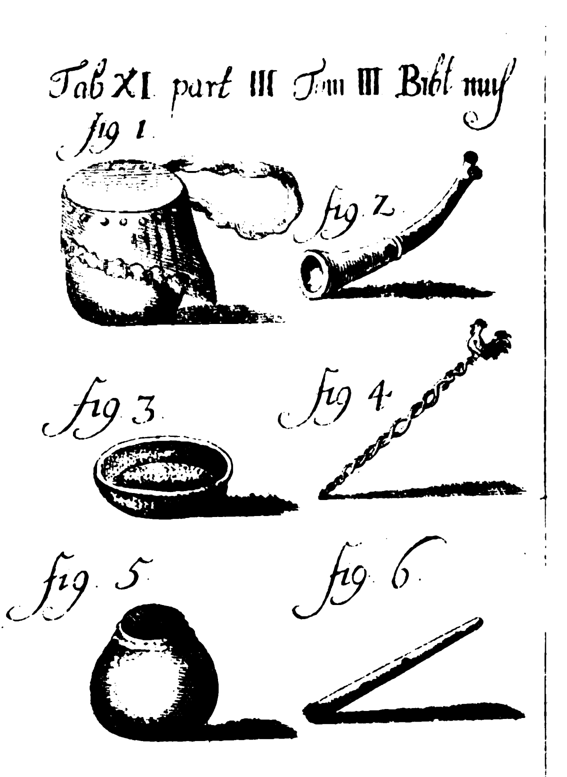
Fig. 2

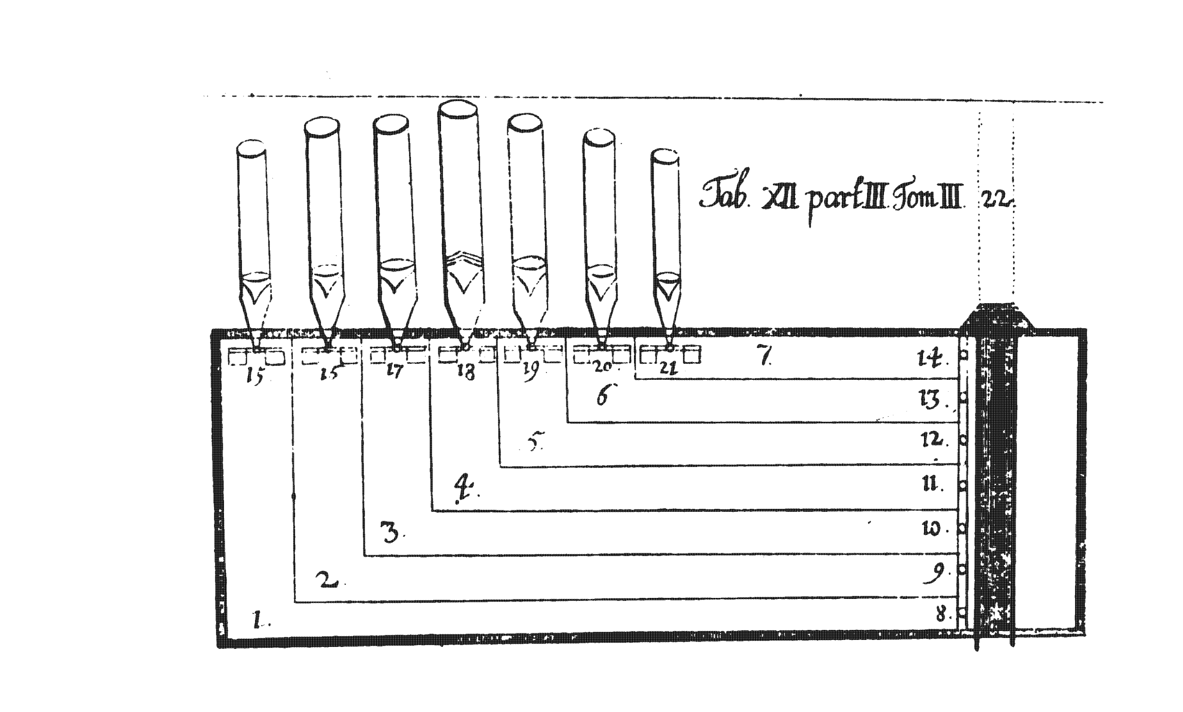
presto. Fig. 3

Evolutio.

Fig. 5.

Fig. 4.


Tab XI part III Tom III Bibl mus
fig 1
fig 2
fig 3
fig 4
fig 5
fig 6


Tab. XII part III Tom III
22.
15
15
17
18
19
20.
21
7.
14.
6
13.
5.
12.
4.
11.
3.
10.
2.
9.
1.
8.

Musikalische Bibliothek,

oder

Gründliche Nachricht

nebst unpartheyischem Urtheil

von alten und neuen

musikalischen Schriften und Büchern,

worinn alles,

was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschaften zur Verbesserung und Erläuterung, sowohl der theoretischen, als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird.

Des dritten Bandes Vierter Theil.

mit dreyzehn Kupfertafeln.

Leipzig, im Jahr 1752.

Im Mizlerischen Bücherverlag.

Innhalt.

I. Erste Sammlung eigener Schriften, Abhandlungen, Beurtheilungen und Auszuge der Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften, welche bestehet:

1) aus D. Lorenz Mizlers ungebundener Uebersetzung von Horazens Dichtkunst, durchgehends auf die Musik angewendet.

2) D. Georg Venzky Auszug aus Rollins Abhandlung von der Musik.

3) Ebendesselben Gedanken von den Noten oder Tonzeichen der alten Hebräer.

4) Ebendesselben Auszug aus Wilhelm Irhovs Coniectaneis in Psalmorum titulis.

5) Christoph Gottlieb Schröters Anzahl und Sitz der musikalischen Intervallen.

6) Georg Philip Telemanns neuen musikalischen System.

7) C. G. Schröters Beurtheilung des neuen musikalischen Systems Herrn Telemanns.

II. C. G. Schröters Beurtheilung der zweyten Auflage des critischen Musikus.

III. Subpriors Meinard Spieß, Tractatus musicus compositorio-practicus.

IV. Vermischte musikalische Nachrichten.

Sr. Hoch-Reichs-Gräfl. Excellenz,

Dem

Hochwürdigen und Hochgebohrnen

HERRN,

Herrn Heinrich,

des Heil. Röm. Reichs Grafen

von OCIESZYNO-

Brühl,

Freyherrn zu Forsta und Pfördten,

Starosta zu Polanyen, Lipinsk u. Piasezno,

Vogt zu Bromberg,

Herrn zu Sierakow und zu Niechanow,

Erb- Lehn- und Gerichtsherrn auf Gangloff, Sömmern, Nischwitz, Grochwitz, Lindenau, Lichtenau und Seyfersdorf, rc. rc.

des Pohlnischen weissen und Preußischen schwarzen Adler Ordens,

ingleichen

des Rußischen St. Andreas Ordens

Rittern,

Sr. Königl. Majest. in Pohlen und
Churfürstl. Durchl. zu Sachsen
Premier Ministre,
Geheimden Cabinets- und Conferenz-
Minister,
wirklichen geheimen Rath,
General von der Infanterie,
Oberkämmerer, Kammerpräsidenten,
Obersteuer- und General-Accisdirectori,
General-Feldzeugmeister der
Republik Pohlen,
Generalcommissario der balthischen
Meerporten,
Commendanten der Sächsischen
Leibguarde in Pohlen,
Obristen über ein Regiment chevaux legers,
und ein Regiment zu Fuß,
des Hochstifts zu Meissen Capitularn
und Probsten zu Budissin rc. rc.

Meinem gnädigsten Herrn.

Hochwürdiger,

Hochgebohrner Reichsgraf,

Gnädigster Herr!

Ew. Hoch-Reichsgräfl. Excellenz besondere Huld und Gnade gegen iedermann, und insbesondere gegen diejenigen, welche sich derselben würdig machen, giebt mir gegründete Hoffnung, Dieselben werden dieses mein Unterfangen mit gnädigen Augen anzusehen geruhen,

und gnädigst erlauben, Ew. Hoch-Reichsgräfl. Excellenz, als derjenigen hohen Person, welche für das Wohlseyn von Pohlen und Sachsen so unermüdet wachet, von meinen wenigen Nebenarbeiten unterthänig Rechenschaft geben zu dürfen, wozu ich mich um so viel mehr verbunden achte, ie mehr mein zeitliches Glück von Pohlen und Sachsen abhänget. Schon seit zehn Jahren habe mich beflissen, was nützliches in verschiedenen Wissenschaften zu schreiben und zu erfinden, und mich nach den wenigen von Gott gegebenen Kräften, dem gemeinen Wesen, so viel möglich, brauchbar zu machen, und was die Musik anlangt,

langt, so glaube Gelegenheit gegeben zu haben, daß man nun viele Wahrheiten derselben aus der Mathematik und Physik besser einsehen kann, als vor diesem, wovon diese Schrift einiges Zeugniß geben kann. Da nun meine Begierde, dem gemeinen Wesen zu dienen, und mich sonderlich in der Arzeneykunst demselben nützlich zu machen, immer stärker wird, meine Schwäche aber mich in verschiedenen zum gemeinen Besten abzielenden Unternehmungen verhindert, so nehme ich zu **Ew. Hoch-Reichsgräfl. Excellenz** besondern Huld und Gnade die ehrfurchtsvolle Zuflucht, mit unterthänigster Bitte, **Hochdieselben** möchten in Gnaden sich gefallen lassen, meinen ge-

ringen Bemühungen in den Wissenschaften durch Dero angebohrnen hohen Huld den völligen Trieb und Gang zu geben. Das Wesen, so alles regieret und alles Gute belohnet, segne davor Dero Hoch-Reichsgräfl. hohes Haus, und lasse es grünen und wachsen bis an der Welt Ende. Besonders erhalte und stärke es die Gesundheit Dero hohen Person bis in die spätesten Jahre. Ich aber ersterbe in vollkommener Ehrfurcht

Ew. Hoch-Reichsgräfl.
Excellenz,
Meines gnädigsten Herrn,

unterthänigster Diener,
Lorenz Mizler,
Phil. et Med. Doct. Pr. V.



Vorrede.

Ich liefere denen Liebhabern der musikalischen Litteratur nun den dritten Band der musikalischen Bibliothek in die Hände, wobey ich um Verzeihung bitten muß, daß ich damit so lange ausgeblieben. Mein Schicksal, so mich nach Pohlen geführet, und bis hieher darinne wider meine Neigung hält, hat mich mit solchen Arbeiten überhäufet, daß ich an die Musik, welche bey mir ohnedem nur ein Nebenwerk ist, wenig denken können. Nichts destoweniger bin ich doch gesonnen, diese Schrift in Zukunft geschwinder fortzusetzen,

setzen, und der Musik in meinen wenigen Nebenstunden, da ich einmal angefangen, ferner einige Dienste zu erzeigen, welches mir um so viel nöthiger zu seyn scheinet, ie weniger Gelehrte sich zur Zeit noch um die Musik auf den deutschen Academien bekümmern, da doch solche derselben Bemühungen um sie gar wohl verdienet, indem sie nicht nur mit der Poesie genau verbunden, sondern auch eine wirkliche mathematische Wissenschaft ist, und in der Kette der Wissenschaften ein grosses Glied ausmachet.

Uebrigens kann man aus diesem Bande sehen, daß ich mir Mühe gebe, nichts vorzutragen, so nicht zur Aufnahme und Erläuterung der Musik dienen könnte, und daß ich von den leichter zu begreifenden Wahrheiten zu den schwerern fortschreite, welches auch in der Folge geschehen wird. Geschrieben zu Warschau, den 18 Aug. im Jahr 1752.

Erste



Erste Sammlung
eigener Schriften, Abhandlungen, Beurtheilungen u. Auszüge der Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften,
welche bestehet aus
D. Lorenz Mizlers
ungebundener
Uebersetzung von Horazens Dichtkunst,
durchgehends auf die Musik angewendet.

Ein Maler würde seine Thorheit deutlich an den Tag legen, wenn er auf einen Pferdehals einen schönen Frauenzimmerkopf setzen, ferner verschiedener Thiere Glieder anbringen, allerhand Federn daran malen, u. endlich einen Fischschwanz anhängen wollte. Müßte man nicht über ein solches Gemälde lachen? a) Ist denn

---

a) Humano capiti ceruicem pictor equinam
Iungere si velit, et varias inducere plumas,
Vndique

denn aber ein musikalisches Stück nicht einem solchem Bilde ähnlich, das wie ein Traum eines Kranken, aus allerhand widersprechenden u. unähnlichen Melodien zusammen gesetzet, so daß weder Kopf, noch der Leib, noch der Fuß mit einander übereinstimmen. b) Man sagt zwar: Den Malern u. Poeten, wir wollen hinzusetzen, u. auch den Componisten, ist alles erlaubt, sie können ihren Einfällen willkührlich nachhängen: c) Wir wissen solches gar wohl, u. wollen ihnen gar gerne ihre Freyheit zugestehen, wenn sie nur mit der Vernunft begleitet ist, u. wir bedienen uns solcher selbsten; Nur aber muß man nicht widersprechende u. sich nicht zusammenreimende Dinge mit einander verbinden. d) Bey einer Trauermusik soll man die offenen Trompeten u. die heroischen Pauken nicht gebrauchen, u. sich bey Hochzeitcantaten nicht der Lamenten bedienen. Bey Freudenfesten soll man nicht die erbärmlichsten Dissonanzen hören lassen.

Insgemein fänget man prächtig u. erhaben an, u. flicket, so zu sagen, einen u. den andern Purpurstreif

Vndique collatis membris, vt turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne,
Spectatum admissi risum teneatis amici.

b) - - - vt nec pes, nec caput vni
Reddatur formae.

c) - - - pictoribus atque poëtis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

d) Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim,
Sed non vt placidis coeant immitia. - -

purstreif mit ein. e) Man macht allerhand Colaraturen, unvermuthete Ausschweifungen, u. ganz fremde Sätze, wenn man eine Heldin besingen, seiner Geliebten ein musikalisches Opfer darreichen, die Traurigkeit in Noten, oder ein unschuldiges natürliches Leben vorstellen, oder einem durch angenehme Felder schnell fließenden Strom nachahmen will. Dieses alles ist an u. für sich gut, wenn es am rechten Orte stehet; Allein hieher schickte sich es nicht. f) Du kannst vielleicht vortreffliche Concerten für das Clavier setzen, was hilft dir aber dieses zu der Zeit, wenn du den bußfertigen Zöllner sollst singen lassen? Viele Componisten fangen prächtig, hoch u. feurig an, und am Ende sind sie matt u. kalt. Alles was man setzt, soll einfach u. mit einander übereinstimmend seyn. g) Es soll nicht alles buntscheckicht durch einander gehen, sondern nur ein Hauptsatz seyn, der aber nach Beschaffenheit der Umstände wohl ausgearbeitet.

Jedoch der meiste Theil wird vom falschen Schein des Guten betrogen. Mancher will kurz u. nachdrücklich setzen, u. darüber wird er dunkel. Ein anderer will recht natürliche Melodien hervorbringen, u. dadurch klingt es ganz lahm u. matt. Dieser will erhabene Gedanken zeigen, u.

e) Inceptis grauibus plerumque et magna professis
Purpureus late qui splendeat, vnus et alter.
Assuitur pannus.

f) Sed nunc non erat his locus. - - -

g) - - - Amphora coepit
Institui, currente rota cur vrceus exit?

wird dadurch schwülstig. Wer gar zu furchtsam u. vorsichtig ist, der kriecht leicht an der Erde. Wer auf eine verschwenderische Art so viele Veränderungen bey einer einzigen Sache machen will, der malet leicht die Fische in den Wald, u. das Wild in die See. Man kann gar leicht in Fehler verfallen, eben zu der Zeit, da man sich bemühet von solchen frey zu seyn, wenn man nicht die gehörige Geschicklichkeit darzu besitzet. h) Mancher wendet allen seinen Fleiß auf etliche künstliche Gänge, u. auf ein paar geschickte Klauseln, die sich wohl ausnehmen, das Hauptwerk des musikalischen Stückes aber ist roh u. unausgearbeitet, u. im Ganzen ganz unvollkommen. i) Lieber wollte ich ein krummes Nasenbein haben, als ein solches Stück verfertigen. Ihr Herren Componisten! setzet in solchen Arten der Composition, die ihr wohl verstehet, u. untersuchet wohl, wie weit eure Kräfte gehen. Wer dasjenige vornimmt, wozu er sich am besten schicket, dem wird es weder an Kunst noch

h) Maxima pars vatum. - - -
Decipimur specie recti, breuis esse laboro,
Obscurus fio, sectantem leuia, nerui
Deficiunt animique; professus grandia, turget:
Serpit humi, tutus nimium, timidusque procellae.
Qui variare cupit rem prodigialiter vnam.
Delphinum syluis appingit, fluctibus aprum,
In vitium ducit culpae fuga, si caret arte.

i) Infelix operis summa, quia ponere totum
Nesciet. Hunc ego me, si quid componere curem,
Non magis esse velim, quam prauo viuere naso.

noch guter Ordnung fehlen. k) Hierinn wird die wahre Ordnung u. Schönheit bestehen, wo ich mich nicht sehr irre, daß man nicht gleich das beste hören läßt, u. so zu sagen, vornen anstellet, sondern nach u. nach entdecket, u. die Ideen, wie in den trefflichen Malereyen dergestalt mit einander verbindet, daß eine die andere erhebet, u. die Hauptdinge am gehörigen Orte stehen. l) Ein Componist muß das Gute zu wählen, u. das Böse zu verwerfen wissen. m)

In Hervorbringung sowohl melodischer als harmonischer neuer Sätze muß man nicht zu verwegen seyn. Man wird wohl gesetzt haben, wenn man die schon bekannten Sätze nach den Umständen eingerichtet, u. sie dadurch neu gemacht. Kommen aber Fälle vor, da man ganz außerordentliche u. neue Sätze wohl anbringen kann, so wird man einem Componisten dergleichen Freyheit, wenn er sich solche mit Klugheit u. Bescheidenheit genommen, gar gerne zugestehen. n) Man hat auch nicht Ursache von dem eingeführten Geschmack in der Musik abzugehen, wenn er nur nicht wider die

k) Sumite materiam vestris - - - aequam
Viribus, et versate diu, quid ferre recusent
Quid valeant humeri. Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.

l) Ordinis haec virtus erit - - -
Vt iam non dicat, iam nunc debentia dici
Pleraque differat, et praesens in tempus omittat.

m) Hoc amet, hoc spernat. - - -

n) Indiciis monstrare recentibns abdita rerum
- - - Dabitur licentia sumta prudenter.

Grundregeln der Musik u. die Nachahmung der Natur streitet. Doch kann man auch niemand verwehren, wenn er seine Stücke auf eine andere Art einkleiden, u. die eingeführte Mode in etwas auf eine vernünftige Art verändern will. Die Freyheit, die sich hierinn Lulli genommen, die kann sich auch ein anderer vorragender Componist nehmen. Hat nicht Sethus Calvisius, Bononcini, Marcelli, Lotti es eben so gemacht? Hat nicht Händel was prächtiges u. nachdenkendes vor andern, u. einen eigenen Geschmack? Hat nicht unser Hasse was anmuthiges u. leicht in die Sinnen fallendes, u. einen von andern unterschiedenen Geschmack? Unterscheidet sich nicht unser Graun durch sein gründliches Denken von andern. Es ist allezeit erlaubt gewesen, u. wird auch allezeit erlaubt seyn, daß man in der äußerlichen Einkleidung musikalischer Stücke, als einem Nebendinge, sich nicht schlechterdings nach andern richten darf.

So wie jährlich die Blätter an den Bäumen sich verändern, u. die vorhergehenden abfallen, so gehet es auch mit der äußerlichen Einkleidung der Musik. Die alte Mode kommt ab, u. die davor neu erfundene wird beliebt, u. kommt in die Aufnahme. o) Wir sowohl als unsere Werke sind eitel, u. der Sterblichkeit unterworfen.

Der

o) Vt Syluae foliis pronos mutantur in annos
Prima cadunt: ita vetus interit aetas
Et iuuenum ritu florent modo nata vigentque.

Der Julius Cäsar, u. nach ihm Augustus haben die Lucrinische See mit dem Meer vereiniget, u. zu einem sichern Ausenthalt der Schiffe gemacht. Ein königliches Werk. Augustus hat den Pomptinischen Morast austrocknen, u. hinein säen lassen. Man hat den für die Fruchtbarkeit der Felder schädlichen Lauf der Tyber geändert, u. sie einen bessern Weg nehmen heißen. Allein dieß alles ist wieder vergangen, so herrlich u. vortrefflich es auch war. Wie sollte denn die Mode, oder die äußerliche Einkleidung in der Musik nicht auch mit der Zeit vergehen. Es wird nach einer Folge verschiedener Jahren vieles wieder hervorgebracht werden, was itzo verlegen ist, u. was dermalen neu ist, wird wieder ins Abnehmen kommen, wenn es die Mode, nach welcher man sich in diesem Stücke richten muß, so haben will. p)

Wie die erhabene Schreibart in Besingung großer Thaten der Könige u. Feldherren, u. des Kriegsfeuers einzurichten sey, haben einige, wie-

p) Debemur morti nos nostraque; siue receptus
Terra Neptunus classes aquilonibus arcet,
Regis opus: sterilisue diu palus aptaque remis
Vicinas vrbes alit, et graue sentit aratrum.
Seu cursum mutauit iniquum frugibus amnis
Doctus iter melius. Mortalia facta peribunt,
Nedum (*signorum*) stet honos et gratia viuax.
Multa renascentur, quae iam cecidere: cadentque
Quae nunc sunt in honore - - - si volet vsus
Quem penes arbitrium est, et ius et norma
(*canendi*).

wohl noch nicht ausführlich, gezeiget. Die mittelmäßige Schreibart, sowohl allein, als mit der niedrigen vermischt, wurde anfänglich nur zur Ausdrückung der Liebe u. Freude, u. auch in Oden gebrauchet, nach der Zeit aber ist sie auch zur Ungebühr in die Kirche eingeführt worden. Zu welcher Zeit u. von wem solches geschehen, ist so leicht nicht auszumachen. q) Orazio Vecchi erfand die Opera, welche nichts anders als musikalische Trauer und Lustspiele sind. Sie können sowohl den Verstand, als die Ohren ergötzen, wenn die Musik der Poesie gemäß, u. so eingerichtet wird, daß die erstere die letztere nicht verdunkelt. Der Schöpfer hat denen Menschen die herrliche Musik geschenket, daß sie ihn sowohl in seinem Tempel auf eine prächtige u. andächtige Art damit loben u. ehren, als auch sich selbsten damit ein reines u. unschuldiges Vergnügen machen sollen. Sie dienet die Regenten aufzumuntern, dem Soldaten einen Muth zu machen. Man kann sich in Privatzimmern damit vergnügen, u. sie lässet sich auch auf der Schaubühne zu Bewegung der Leidenschaften, solche zu reinigen u. zu stillen, mit Nutzen gebrauchen. Wer aber diese verschiedene Arten der Composition, die Eigenschaften des Kirchen-Theatral- u. Kammerstyls nicht verstehet, u. immer wider die Regeln derselben fehlt, kann denn solcher ein Componist heißen? Warum will man denn

q - - - adhuc sub iudice lis est.

denn aus einer unzeitigen Scham lieber hier unwissend seyn, als solches lernen. r)

Oden die keine heftige Leidenschaften in sich halten, sollen nicht in der erhabenen Schreibart abgefasset seyn. Hingegen klinget es gar elend, wenn das Leiden u. Sterben Christi in der Kirche auf eine niedrige u. platte Art abgesungen wird. Alles muß wohl ausgelesen, nach den Umständen eingerichtet, u. am rechten Orte angebracht werden. s) Bisweilen kann auch die mittlere u. niedrige Schreibart sich erheben, wenn die Worte, so einen Zorn, Großmuth, u. s. f. bedeuten, es so mit sich bringen. Die erhabene Schreibart kann sich auch herunter lassen, wenn heftige Klagen, u. große Traurigkeit vorkömmt, damit solches den gehörigen Eindruck bey den Zuhörern durch die natürliche Vorstellung verursache. Ein Singstück muß nicht nur der Harmonie nach, u. nach den Regeln der Composition abgefasset seyn, sondern es muß auch die Melodie sich wohl zu den Worten schicken, u. den Zuhörer nach dem Innhalt der Worte bewegen. t) Gleichwie bey frohen Handlungen fröhliche u. lachende Melodien vorgebracht werden, so muß man auch bey Trauerfällen erbärmliche u. weinende Melodien hören

 lassen.

r) Descriptas seruare vices operumque colores
Cur ego, si nequeo ignoroque, poëta Salutor?
Cur nescire, prudens praue, quam discere malo?

s) Singula quaeque locum teneant sortita decenter.

t) Non satis est pulcra esse - - - dulcia sunto,
Et quocunque volent animam auditoris agunto.

lassen. - Wenn ich weinen soll, mußt du erst einen Schmerz durch eine klägliche u. erbärmliche Melodie ausdrücken, alsdenn wird mich dein Unglück rühren. Wo du aber dieses sehr kaltsinnig thust, so werde ich entweder schläfrig werden, oder dich auslachen. Auf einen traurigen Text schickt sich nur eine traurige Melodie, auf einen zornigen eine eifrige, auf einen scherzenden eine freye, und auf einen ernsthaften eine ernsthafte Melodie. v)

Die Natur hat unserer Seele die Eigenschaft beygeleget, daß sie verschiedener Leidenschaften anzunehmen fähig ist. Wenn diese wirklich zornig u. rachgierig ist, oder von sehr großen Kummer u. Angst niedergeschlagen, wird sie ihre Leidenschaft auch mit besonderer Lebhaftigkeit ausdrücken, u. andern natürliche beybringen können. x)

Wenn die Person anders singt, als es sich für sie schickt, so wird man drüber lachen. Anders muß man den Knecht, anders den Herrn, anders eine mächtige Dame, anders eine geschäfftige Amme, anders einen Kaufmann, anders einen Bauer singen

v) Vt ridentibus arrident, ita flentibus adsunt
Humani vultus. Si vis me flere dolendum est
Primum tibi ipsi: tunc tua me infortunia laedent.
- - - Male si mandata loqueris
Aut dormitabo aut ridebo. Tristia moestum
- - verba decent: iratum plena minarum,
Ludentem lasciua, seuerum seria (*cantu*).

x) Format enim natura prius nos intus ad omnem
Fortunarum habitum: iuuat aut impellit ad iram,
Aut ad humum moerore graui deducit et angit,
Post effert animi motus interprete lingua.

gen lassen. y) Anders singt ein Franzos, anders ein Italiener, anders ein Deutscher, anders ein Engländer. Entweder richte dich nach den Gemüthsarten dieser Leute, wenn du sie vorstellest, oder so du selbsten was neues ausdenken willst, so mache nichts ungereimtes.

Soll der Achilles in einer Oper auftreten, so muß er hurtig, hart, zornig und unerbittlich sich bezeugen, u. auch so singen. Er muß nach keinem Recht, nach keinem Gesetze was fragen, sondern sich nur auf seine Waffen verlassen. Die Medea muß frech und unüberwindlich, die Ino kläglich, der Ixion verstockt u. treulos, die Jo flüchtig, der Orestes traurig sich hören lassen. z) Wenn man überhaupt Personen singend aufführen will, so muß man allezeit derselben Charactere vom Anfange bis zu Ende gleich gut beobachten. aa) Es ist öfters sehr schwer dergleichen Charactere durch Töne auszudrücken. Man wird leichter einen hier-

y) Si (*cantantis*) erunt fortunis absona dicta
- - - tollent - - cachinnum.
Intererit multum Dauus (*nunc cantet*) an herus:
Maturus ne senex, an adhuc florente iuuenta
Feruidus: an matrona potens, an sedula nutrix
Mercatorne vagus, cultorne virentis agelli.

z) - - - Honoratum si forte reponis Achillem,
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Iura neget sibi nata: nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io, vaga, tristis Orestes.

aa) - - - - seruetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

hierinn glücklichen Componisten nachahmen, als selbsten in Ausdrückung derselben was neues hervorbringen können. Es kann aber ein Componist gar wohl anderer rechtschaffener Componisten Melodien u. harmonische Sätze sich zu Nutzen u. eigen machen, wenn er nur die gehörige Kunst u. Witz in der Nachahmung anzuwenden weiß, u. nicht an der Reihe der Töne, der Mensur, u. wohl auch gar der Tonart, gleich einen sclavischen Uebersetzer, kleben bleibt, oder, als ein unglücklicher Nachahmer am unrechten Orte sie also anbringet, da sie sich weder schickt, noch ausführen läßt. bb)

Im Anfange eines großen musikalischen Stückes, u. sonderlich eines Singstückes soll man nicht auf einmal so stolz u. schwülstig anfangen, u. wenn ja nach Beschaffenheit der Umstände man sich gleich im Anfange feurig hören lässet, so hat man sich wohl in Obacht zu nehmen, daß man nicht in der Mitte matt werde, u. endlich gar kalt aufhöre. Man wird sich sonsten dem alten römischen Pritschmeister Mävius gleich machen, welcher in einem schlechten Gedichte die Lebensumstände des Priams zusammen gestoppelt, u. also prächtig angefangen:

Ich will von Priams Glück u. edlen
Kriegen singen.

Allein

bb) Publica materies priuati iuris erit, si
Nec circa vilem patulumque moraberis orbem:
Nec (*cantum cantu*) curaberis reddere fidus
Interpres: nec desilies imitator in arctum
Vnde pedem proferre pudor vetet, aut operis lex.

Allein was hat der Großsprecher für Thaten gethan? Er war wie jener Berg, der erschrecklich kreißte, u. hernach eine Maus gebahr. cc) Ein Componist soll vielmehr, in großen Stücken sonderlich, gut u. bescheiden anfangen, u. es hierinn dem Homer nachmachen, welcher sein Heldengedicht also anfieng:

Ihr Musen, zeigt mir den, der Trojens Burg bestritten,
Und nach der Trucrer Fall, so vieler Völker Sitten,
So manche Stadt gesehn.

Gottscheds Uebers.

Es wird mehr Wirkung haben u. annehmlicher seyn, nach dem Schatten das Licht zu sehen, als auf Bliß und Glanz Finsterniß wahrzunehmen. dd) Durchgehends soll alles so eingerichtet seyn, daß der Anfang zu der Mitte, u. die Mitte zu dem Ende sich wohl schickt. ee)

Ein Componist, der also verlangt, daß man mit Lust ein Singstück, oder eine Oper vom Anfange bis

cc) Nec sic incipies, vt scriptor cyclicus olim:
Fortunam Priami cantabo et nobile bellum.
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.

dd) Quando rectius hic, qui nil molitur inepte
Dic mihi musa virum, captae post tempora Troiae
Qui mores hominum multorum vidit et vrbes.
Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat.

ee) Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

bis zum Ende anhören, u. ihm seinen Beyfall geben soll, der muß auch die Charactere der singenden Personen in Tonen nach ihrer Natur u. Alter geschickt abzubilden wissen. ff) Ein Kind so nun reden u. gehen zu lernen angefangen, spielet gerne mit seinen gleichen, ist zornig, u. auch gleich wieder gut, u. alle Stunden veränderlich. Ein Knabe, der keinen Aufseher mehr hat, suchet sich eine Freude mit Pferden, Hunden u. auf dem Felde zu machen, u. nimmt gar leicht die Laster, so wie das Wachs die Figuren an, hasset die ihn bessern wollen, bedenket nicht was ihn nützlich ist, verschwendet das Geld, ist stolz, bald fällt ihm dieses bald jenes ein, u. was er itzo liebt, hasset er bald wieder. Im männlichen Alter, da man sich von diesen Neigungen frey machet, strebet man nach Gütern, Freundschaft u. Ehre, u. nimmt sich wohl in Obacht, daß man nichts thut, was die Reue gerne gleich wieder ändern möchte. Bey einem alten Manne finden sich viele Unbequemlichkeiten, sowohl wenn er sich immer vieles wünschet, u. dessen so er bekommen, sich enthält, u. es zu genießen sich nicht getrauet, als auch, wenn er alles furchtsam u. schläfrig unternimmt, u. aus Hoffnung eines langen Lebens alles aufschiebet, träge u. immer auf das Zukünftige bedacht ist, immer klaget, u. die Zeiten seiner Jugend lobet, u. junge Leute beständig bedrohet

ff) Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus et annis.

drohet u. straft. Das Wachsthum der Jahre bringt viel gutes mit sich, u. das Alter nimmt solches wieder hinweg. Da also die Neigungen der Menschen so verschieden sind, so hat ein Componist sich wohl vorzusehen, daß er in der Oper einen alten Mann nicht wie einen Jüngling, u. einen Knaben nicht wie einen Mann singen läßt. Man muß allezeit auf die Umstände u. auf den Wohlstand sehen. gg)

In einer Oper stellt man entweder die Thaten wirklich auf der Schaubühne vor, oder man erzählt

gg) Reddere qui voces iam ſcit puer, et pede certo
Signat humum, geſtit paribus colludere, et iram
Colligit ac ponit temere, et mutatur in horas.
Imberbis iuuenis, tandem cuſtode remoto
Gaudet equis, canibusque et aprici graminis campi.
Cereus in vitium flecti, monitoribus aſper,
Vtilium tardus prouiſor, prodigus aeris,
Sublimis cupidusque et amata relinquere pernix.
Conuerſis Studiis, aetas animusque virilis
Quaerit opes, et amicitias, inſeruit honori.
Commiſiſſe cauet, quod mox mutare laboret.
Multa ſenem circumueniunt incommoda, vel quod
Quaerit, et inuentis miſer abſtinet, ac timet vti;
Vel quod res omnes timide gelideque miniſtrat,
Dilator, ſpe longus, iners, auidusque futuri,
Difficilis, querulus, laudator temporis acti,
Se puero, cenſor caſtigatorque minorum.
Multa ferunt anni venientes commoda ſecum,
Multa recedentes adimunt. Ne forte ſeniles
Mandentur iuueni partes, pueroque viriles.
Semper in adiunctis aeuoque morabimur aptis.

zählt nur die Nachricht davon. Was man aber höret, das dringt nicht so tief in das Gemüthe als was man selber mit seinen eigenen Augen gesehen. Lasterhafte Thaten aber darf man nicht wirklich auf der Schaubühne vorstellen. Man muß sie vor dem Zuschauer verbergen, u. nur mündliche Nachricht, daß sie geschehen, davon geben. Die Medea soll den Mord an ihren Kindern nicht in Gegenwart der Zuschauer öffentlich begehen. Der Atreus soll nicht Menschenfleisch auf der Schaubühne kochen, auch darf Progne in keinen Vogel u. Cadmus in keine Schlange sich verwandeln. Alles was auf diese Art auf der Schaubühne vorgehet, das hat keinen Beyfall, der Unwahrscheinlichkeit wegen. hh)

Die Fabel einer Oper soll in fünf Aufzügen abgetheilet seyn, u. man soll keinen Gott, keine Maschinen mit einmischen, als die sich schicken den Knoten der Fabel aufzulösen. Es sollen nicht leicht über drey Personen zugleich auftreten u. singen. Das Orchester soll sich nach dem Sänger richten,

u.

hh) Aut agitur res in scenis, aut acta refertur.
Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae
Ipse sibi tradit spectator. Non tamen intus
Digna geri, promes in scenam: multaque tolles
Ex oculis, quae mox narret facundia praesens.
Nec pueros coram populo Medea trucidet.
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus
Aut in auem Progne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi.

und ihm so viel möglich beystehen, auch nichts zwischen den Aufzügen spielen, so sich nicht zur Sache schickt. ii) Ueberhaupt soll die Fabel der Oper so eingerichtet seyn, daß sie rechtschaffenen Leuten geneigt ist, guten Freunden Rath ertheilt, die Zornigen besänftiget, u. gewissenhafte Personen liebt, die Tugend preiset, Recht u. Gerechtigkeit u. den Frieden handhabet, des Nächstens Fehler, wo sie dem gemeinen Wohl nicht schädlich sind, verhehlet, u. die Götter, oder vielmehr das alles regierende Wesen bittet, den tugendhaften Armen glücklich zu machen, u. den stolzen Reichen zu stürzen. kk)

Kurz: die Oper soll nicht nur ein Ort des Vergnügens, sondern zugleich eine Schule der Tugend seyn.

Die Absicht der Instrumentalmusick bey einer Oper ist eigentlich, daß sie den Sänger nur begleiten

ii) Neque minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult, et spectata reponi.
Nec Deus intersit nisi dignus vindice nodus
Inciderat: nec quarta loqui persona laboret.
Actoris partes chorus, officiumque virile
Defendat: neu quid medios intercinat actus,
Quod non proposito conducat et haereat apte.

kk) - - bonis faueatque et concilietur amicis:
Et regat iratos, et amet peccare timentes,
- - - - - salubrem
Iustitiam, legesque, et apertis otia portis.
- - tegat commissa, deosque precetur et oret,
Vt redeat miseris, abeat fortuna superbis.

ten u. unterstützen soll, welche sich zugleich auf das genaueste nach dem Texte der Oper richten muß. Es sind aber öfters die Operncomponisten hierinn so weit gegangen, daß sie die Instrumentalmusik mehr zu Betrübung des Sängers als zu desselben Unterstützung eingerichtet, und an statt daß solche den Text zu beleben hätte dienen sollen, hat solche vielmehr denselben ganz unverständlich gemacht. Manchmal ist auch die Harmonie der Instrumente so verwirrt, so undeutlich, so schwülstig, u. so in einander gewebet, daß man nicht errathen kann, was für eine Leidenschaft der Componist damit ausdrücken wollen. Alle diese Fehler sind dem wahren Entzweck der Oper, nämlich zu ergötzen u. zu nützen, gerade entgegen gesetzet.

Wenn ein Gott, ein Prinz, ein großer Held sich auf der Operbühne in Gold und Purper zeigt, so müssen nicht nur die Worte, so ihm in den Mund geleget werden, sondern auch die Melodie, nach welcher er solche absinget, nichts niedriges enthalten, noch auch, indem man die niedrige Schreibart vermeidet, die Wolken übersteigen. 11) Dieses zu bewerkstelligen, darf man eben nicht ganz auserordentliche u. unerhörte Melodien ausdichten. Nein, man kann solche aus ganz bekannten Melodien u. Verbindungen der Tone hernehmen, wenn sie

11) Ne, quicunque deus, quicunque adhibebitur heros,
Regali conspectus in auro nuper, et ostro,
Migret in obscuras humili sermone tabernas:
Aut dum vitat humum nubes et inania captet.

sie nur mit der Leidenschaft, die im Texte lieget, übereinkommt. Mancher wird denken, daß solches was leichtes ist, wenn er aber selbst Hand anleget, so wird er schwitzen u. vergeblich arbeiten. So viel kommt auf die Ordnung u. eine geschickte Verbindung an, wodurch gemeine Sätze herrlich werden können. mm) Die Erfindung der Oper wird insgemein dem Orazio Vecchi, wie gesagt, einem berühmten Componisten zu Mantua, der gegen das Ende des XVIten Jahrhunderts nach Christi Geburt gelebet, zugeschrieben; Allein lange vor ihm hat schon Francesco Beverini im Jahr 1480 unter des Pabsts Sixti IV Regierung ein Singspiel von Pauli Bekehrung vorgestellet. Noch viel weniger kann man die Erfindung der Oper dem Marcus Antonius Cesti zueignen, der ein Mönch aus dem Kloster Arezzo u. des Kaisers Ferdinand des dritten Capellmeisters war, dessen erste Oper Orontea erst im Jahr 1649 zu Venedig vorgestellet wurde. Der Orazio Vecchi hat hierinn ein gleiches Schicksaal mit dem Tespis gehabt. Dieser wird für den Erfinder der Trauerspiele gehalten, obgleich Plato in seinem Minos sagt, daß man lange vor ihm schon Tragödien gehabt u. gespielet, bloß deswegen weil er eine Veränderung mit Beyfall der Zuschauer vorgenommen, u. nicht alles singen, sondern zwischen die

mm) Ex noto fictum carmen, sequar, vt sibi quivis
Speret idem, sudet multum frustraque laboret
Ausus idem: tantum series, iuncturaque pollet:
Tantum de medio sumtis accedit honoris.

Oden des singenden Chors eine Person eine merkwürdige Begebenheit eines Helden in Versen erzählen lassen. Eben so muß es wohl mit dem Orazio Vecchi ergangen seyn, welcher vielleicht der allererste ist, der sich gewagt eine ganze Tragödie musikalisch aufzuführen, da man zuvor nur gewisse wichtige einzele Begebenheiten und Handlungen abgesungen. Nach der Zeit sind, so wie aus den Trauerspielen die Lustspiele, also auch aus den Opern die Schäferspiele oder Pastoralen entstanden, welche man die Comödien der Opernbühne nennen möchte, da eigentlich die Oper ein in die Musik gesetztes Trauerspiel ist. Man hat sie mit vielem Beyfall aufgenommen, u. vergnügen, so wie die Opern, fast alle große Höfe von Europa.

Die Oper kommt zwar ursprünglich aus Italien her, doch haben sich unsere deutsche Componisten und sonderlich Herr Hasse und Herr Graun nicht weniger um solche verdient gemacht, u. vielen Ruhm verdient, daß sie die weitläuftigen Ausdehnungen der Worte, Zerreißung des Textes, das unendliche Trillern, und andere unnatürliche Künsteleyen der Italiener verlassen, u. mehr auf die Ausdrückung der Leidenschaften des Textes gesehen haben. Ja die Deutschen würden es allen Ausländern schon lange hierinn zuvor gethan haben, wie sie solche dermalen würklich übertreffen, wenn nur ihr Fleiß durch großer Herren Belohnungen mehr wäre aufgemuntert worden. O! ihr Verehrer der Opern, gebt doch denen Singspielen euren Beyfall nicht, die nicht zur Tugend reizen, die Leidenschaf-

ten

ten des Textes nicht wohl ausdrücken, u. überhaupt nicht mit großem Fleiß und Verstand verfertiget worden. nn)

Es ist ein Unglück zu unsern Zeiten, daß viele Componisten meynen, die Gelehrsamkeit hülfe ihnen nichts zu ihrer Wissenschaft, sonderlich die Mathematik. Ein Componist müsse schon von Natur darzu gebohren seyn. Natur und Uebung allein machten mit der Zeit einen Componisten. Wenn wahre Componisten Pilze, die gleichfertig aus der Erde hervorkommen, und Tonschmiede wären, so hätten sie gar recht geurtheilet. Jedoch weg mit diesen Possen! Ich will nun denen Componisten ein Wetzstein seyn, der das Eisen, so man darauf schleift, schärfet, selbsten aber nicht schneidet. Ich will nun lehren was zu dem Ammt und Pflicht eines Componisten gehöre, ob ich gleich selbsten wenig componire; Woher der Reichthum in der Melodie u. Harmonie kommt, was einen Componisten ausmacht u. unterstützet, was sich für ihn schickt, oder übelstehet, wohin die Tugend, wohin der Irrthum leitet. Die Weisheit ist der Anfang u. die Quelle einer wahren Setzart. Man schlage nur gute musikliche Scribenten auf, so wird man finden, was zu einer wahren Composition gehöret. Wer nur den Stoff zur Composition in seiner Gewalt hat, bey dem wird sich

 der

nn) - - - carmen reprehendite, quod non
Multa dies, et multa litura coercuit, atque
Praesectum decies non castigauit ad vnguem.

der Ausdruck von selbsten finden. oo) Wer die Mathematik, Weltweisheit u. sonderlich die Lehre von Leidenschaften wohl gelernet, der wird jede Person nach ihrem Character singen lassen. Wer in der Nachahmung glücklich seyn will, der sehe auf die Sitten u. das Leben selber, als auf das Original, u. schildere nach diesem mit lebendigen Stimmen ab. pp) Oft rühret ein Singstück, in welchem hier u. dar schöne Ausdrücke am rechten Orte angebracht worden, übrigens aber nicht sonderlich ausgepuzt u. gekünstelt ist, die Zuhörer weit mehr, als künstliche Tongewebe, in welchen keine Kraft u. kein Saft enthalten. qq) Der Reichthum sowohl der Melodie, als Harmonie, hat seinen Grund in der fast unendlichen Verschiedenheit der

oo) - - - - - - verum
Nil tanti est: ergo fungar vice cotis; acutum
Reddere quae ferrum valet, ex sors ipsa secandi.
Munus et officium, (*vix*) scribens ipse, docebo.
Vnde parentur opes, quid alat formetque poetam,
Quid deceat, quid non: quo virtus quo ferat error.
Scribendi recte, sapere est principium et fons.
Rem tibi (scriptorum) poterunt ostendere chartae,
(*Et cantus*) praeuisam rem - - - sequentur.

pp) Qui didicit - - - ille profecto
Reddere personae scit conuenientia cuique
Respicere exemplar vitæ morumque iubebo
Doctum imitatorem, et viuas hinc ducere voces.

qq) Interdum speciosa locis, morataque recte
(*cantio*) nullius veneris, sine pondere et arte,
Valdius oblectat populum, meliusque moratur,
Quam (*cantus*) inopes rerum, nugaeque canorae.

der Töne nach ihrer Höhe u. Tiefe, Stärke u. Schwäche. Vermöge der Versetzungskunst (artis combinatoriae) kann man eine erstaunliche Menge von Melodien u. Harmonien alle Augenblicke hervorbringen, wie ich solches in den Anfangsgründen des Generalbasses erwiesen.

Die Italiener scheinen vor andern Völkern was besonders in der Musik zu thun, welches daher kommt, weil die Jugend bey Zeiten darzu angehalten wird, u. ein Virtuos in großen Ehren lebt, bey denen es auch nicht an reichlichen Belohnungen fehlt. Bey uns Deutschen aber hält man den lieben Sohn vor allem zu solchen Wissenschaften an, die geschwinde Brod bringen, u. die meisten lernen u. studieren, nicht einen wahren Ruhm, sondern Geld zu erlangen. Wie kann Deutschland bey diesen Umständen eine genugsame Anzahl von Virtuosen selber erziehen? Es ist kein Wunder, wenn die Ausländer u. sonderlich die Italiener die Deutschen um dieser Nachläßigkeit willen, jährlich um viele Tonnen Goldes strafen. Ja viele große Herren sind von dem Vorurtheile eingenommen, daß die italienischen Virtuosen viel besser als die Deutschen wären, welches keinesweges an dem ist. Ein trefflicher Händel, ein angenehmer Hasse, ein gründlicher Graun, ein lieblicher Stölzel, ****, ein sein Orchester vortrefflich wohl regierender Pisendel, ein auf seiner Orgel verwundernswürdiger Bach, können allen Ausländern die Spitze bieten, vieler braven Männer wegen Enge des Raums gar nicht zu gedenken. Wenn die Musik so in Auf-

nahme u. Ehren in Deutschland, als wie in Italien wäre, so würden wir nicht nur bessre, welches man vorhin in gewisser Maaße sagen kann, die Sänger ausgenommen, sondern auch weit mehrere Virtuosen, als Italien selbst haben, weil das deutsche Naturell, wenn es recht zur Musik erzogen, u. aufgemuntert wird, viel geschickter zu solcher als das Italienische ist, welches wir zur andern Zeit aus der Beschaffenheit des Landes, der Lebensart, u. dem davon abhangenden Bau des Körpers u. desselben Kräften erweisen werden. Wir haben ganze Provinzen, in welchen die Einwohner recht zur Musik gebohren zu seyn scheinen, u. auch bey mittelmäßiger Unterweisung bringen sie es manchmal weit darinnen. Ich nehme hierzu die Böhmen, die Franken, die Thühringer, u. in gewisser maaße die Oesterreicher. Kurz, es fehlt bey uns an nichts, als an guten Anstalten großer Herren, die ihnen den Nachdruck geben können, zu welchen hauptsächlich gehöret, daß man tüchtige Lehrer der Musik auf Academien setzet, welche hernach wieder gelehrte Componisten, Cantores, Organisten, Sänger u. Instrumentalisten u. s. f. erziehen, die wiederum die Jugend in den Anfangsgründen gründlich unterweisen können. Hierher gehöret ferner, daß man, in großen Städten sonderlich, auf obrigkeitlichen Befehl musikalische practische Gesellschaften anordnet u. unterhält, u. diejenigen, so sich besonders hervorthun, vor andern befördert, Pflanzschulen von Sängern u. Sängerinnen aufrichtet, um solche mit der Zeit, sowohl in der Kirche, als

auf

auf dem Schauplatze brauchen zu können. Es würden dadurch nicht nur viele gute Köpfe ihr Glück machen, die jetzo ihre Gaben von Natur vergraben u. was anders zur nothdürftigen Nahrung des Leibes vornehmen müssen, sondern es würde auch vieles Geld im Lande bleiben, will geschweigen, daß Kirchen u. Schulen, großer Herrn Schauplätze u. Kapellen viel besser u. wohlfeiler würden bestellet seyn. Vielleicht kommen einmal in Deutschland diese glückliche musikalische Zeiten. Vielleicht macht Dresden oder Berlin den Anfang damit.

Ein Componist will entweder Vergnügen oder er will Nutzen schaffen, oder er will zugleich angenehme u. im menschlichen Leben nützliche Dinge vortragen. Man mag sich vorsetzen was man will, so soll man sich kurz fassen, damit aufmerksame Zuhörer solches leichte begreifen u. behalten können. Alles was überflüßig ist, das gehet zu einem Ohr hinein u, zum andern heraus. Was in einem Singgedicht zum Vergnügen ausgesonnen worden, das muß mit der Wahrscheinlichkeit vollkommen übereinkommen. Man muß nicht verlangen, daß man der Fabel alles glauben soll, was sie nur sagt. rr) Man darf nicht der Hexe das Kind,

rr) Aut prodesse volunt, aut delectare poetae:
Aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.
Quidquid praecipies, esto breuis: vt cito dicta
Percipiant animi dociles, teneantque fideles.
Omne superuacuum pleno de pectore manat.
Ficta voluptatis caussa, sint proxima veris:
Nec quodcunque volet, poscat sibi fabula credi.

welches sie nun stückweise gefressen, wiederum lebendig aus dem Leibe ziehen lassen. Männer von reifem Verstande mögen nicht solche Opern anhören, wo nichts gesetztes u. kluges vorkommt, junge Cavaliers hingegen wollen nicht lauter ernsthafte Dinge hören, sondern auch was lustiges haben. Eine Oper wird also vollkommen seyn, wo die Anmuth mit dem Nutzen verbunden ist, wo der Zuschauer nicht nur belustiget, sondern auch belehret wird. Eine solche Oper findet überall Beyfall, u. macht dem Componisten großen Ruhm. ss)

In einem Singspiel können gar leicht Fehler vorkommen, die man aber eben nicht allzu sehr aufmutzen muß, wenn sie sich nicht wohl vermeiden lassen. Der größte Virtuos trifft nicht allezeit auf das genaueste, den Ton, den er im Sinn hat, u. wornach er greift. Oft soll er niedriger klingen, u. es wird ein höherer lautbar. Ein Bogen trifft nicht allzeit dasjenige Ziel, worauf er gerichtet worden. Wenn aber in einer Oper das meiste gut u. ausgearbeitet ist, so werden etliche kleine Fehler, die unvermuthet eingeschlichen, oder, da den Verfassern was menschliches begegnet, nicht anstößig seyn. Gleichwie man aber einem Schreiber seine Fehler nicht vergiebt, wenn er sie beständig wieder macht, ohn-

ss) Neu pransaeLamiae viuum puerum extrahat aluo.
Centuriae seniorum agitant expertia frugis:
Celsi praetereunt austera poemata Rhamnes.
Omne tulit punctum, qui miscuit vtile dulci:
- - - delectando pariterque monendo.
- - - longum noto scriptori prorogat aeuum.

ohngeachtet man ihn davor gewarnet, u. gleichwie ein Harpfenschläger verlacht wird, wenn er immer sein altes Lied auf einer Sayte spielt; Also setze ich auch diejenigen Componisten, welche sehr nachläßig sind, u. das innere Wesen der Musik nicht verstehen, zu jenem Chörilus, bey dem man sich lachend wundert, wenn er manchmal getroffen, hingegen thut es mir leid, wenn manchmal der gute Homer einschläft. tt)

Die Composition gleicht einem Gemälde, wo manches besser ins Gesichte fällt, wenn man genau dabey steht, ein anderes besser, wenn man davon entfernet ist. Dieses stellt sich im Dunkeln gut vor, jenes beym hellen Licht. Dieses gefällt einmal, jenes wohl zehnmal. vv)

So

tt) Sunt delicta tamen, quibus ignouisse velimus.
Nam neque chorda sonam reddit, quem vult manus, et mens:
Poscentique grauem persaepe remittit acutum;
Nec semper feriet quodcunque minabitur arcus.
Verum vbi plura nitent in carmine, non ego paucis
Offendar maculis, quas aut incuria fudit,
Aut humana parum cauit natura, quid ergo?
Vt scriptor, si peccat idem librarius vsque,
Quamuis est monitus, venia caret; et citharoedus
Ridetur, chorda qui semper oberrat eadem:
Sic mihi, qui multum cessat, fit Choerilus ille,
Quem bis terque bonum, cum risu miror; et idem
Indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.

vv) Vt pictura, poesis erit, quae si propius stes
Te capiet magis, et quaedam, si longius abstes.
Haec amat obscurum: volet haec sub luce videri,
Haec placuit semel: haec decies repetita placebit.

So nimmt sich manche Musik in der Kammer wohl aus, nicht aber in der Kirche, u. so umgekehrt. Diese läßt sich bey stiller Luft zur Nachtzeit sehr wohl hören, jene am Tage, diese in der Nähe, jene in der Ferne. Diese vergnüget ein für allemal, jene kann man nicht genug hören. Dieses erfordert nun einen Meister in der Composition, alles nach den verlangten Umständen einrichten zu können. Ueberhaupt ist diese Regel zu merken, daß derjenige, so sich auf die Composition leget, befleißigen soll, den höchsten Gipfel zu erreichen, um alles nach Schatten u. Licht wohl abschildern zu können. Bringt er es gleich nicht auf das höchste, so wird er doch Ehre haben, wenn er nicht weit davon ist. Schlechte Componisten aber sind so wenig nöthig in der Republik als mittelmäßige Poeten. Man kann sich ohne beyde behelfen. Ein mittelmäßiger Componist aber wird sich keine große Ehre erwerben, ob er gleich nöthig ist. Denn es ist nicht einem jeden gegeben, auf die höchste Spitze des Parnasses steigen zu können. Unterdessen soll u. muß er sein Ammt verrichten, er muß neue Stücke selbst verfertigen, es ist nothwendig. Er mache es also so gut als nur in seinen Kräften stehet. Ist es ohne Fehler, ob es gleich noch nicht herrlich u. ganz vortrefflich ist, so ist es noch zu erleiden.

Jedoch soll sich niemand auf die Musik legen, um von solcher zu leben, wer nicht die Gaben von Natur darzu hat. Derjenige handelt verständig, welcher sich solche Künste u. Wissenschaften auszu-

üben

üben nicht bemühet, worzu er nicht von Natur aufgelegt. xx)

Der treffliche Orpheus hat mit seiner Musik die wilden Menschen von ihrer schändlichen Lebensart u. Morden, gleichsam als ein Abgesandter der Götter, abgewendet, weswegen man von ihm gesagt, daß er die Tyger und wüthende Löwen bändige. Amphion der Erbauer des Thebanischen Schlosses, soll durch den Klang seiner Cither die Steine bewegt haben. yy) Ein Chiron, ein so großer Arzt als Musikus, heilet Krankheiten durch seine Musik u. besänftiget damit das ungezogene Wesen seines Schülers des großen Achilles. Pythagoras bediente sich vor u. nach dem Schlafe der Musik, um sein Gemüthe dadurch in Ordnung zu bringen, u. die grösten Regenten Griechenlandes brauchten solche zu ihrem Vergnügen u. Nutzen, die Lacedämonier erfuhren ihre vortreffliche Wirkung im Kriege, man hielte sie vor geschickt die Keuschheit einer Clytemnestrå u. Penelope zu bewahren. Die Musik allein kann den giftigen Biß der Tarantel heilen. Billig ist also die Musik u. ein wahrer Componist hoch zu halten, u. große Herren dürfen sich nicht schämen, musikalischen Gesellschaften u. Concerten beyzuwohnen, u. sich mit gro-

ßen

xx) Tu nihil inuita dices faciesue Mineruа.

yy) Siluestres homines sacer, interpresque deorum,
Caedibus et victu foedo deterruit Orpheus:
Dictus ab hoc lenire tigres, rapidosque leones,
Dictus et Amphion, Thebanae conditor arcis,
Saxa mouere sono testudinis.

ßen Virtuosen zu unterhalten. zz) Es fragt sich, ob ein wohlgesetztes musikalisches Stück durch natürliche Gaben, oder durch Kunst hervorgebracht wird. Was mich anbelanget, so sehe ich gar nicht, was der Fleiß ohne natürlichen Witz, oder natürliche Gaben, welche durch die Wissenschaften nicht ausgebessert werden, allein helfen können. Eines bietet dem andern die Hand, u. beydes muß sich mit einander freundschaftlich vereinigen. Ein Virtuos welcher sich bey dem Fest des Phöbus hören läßt, hat lange vorher auf seine Kunst gelernet, u. unter der Zucht u. Unterweisung seines Lehrmeisters gestanden. Heute zu Tage aber ist es ein Componist zu seyn, schon genug zu sagen: Ich setze fürtreffliche Stücke, u. wäre eine Schande für mich der letzten Componisten einer zu seyn, oder zu gestehen, daß ich dieß nicht wissen sollte, was ich nicht gelernet. aaa)

Ein Componist kann übrigens auch großen Vortheil davon haben, wenn große Componisten seine Arbeit

zz) - - - ne forte pudori,
Sit tibi Musa lyrae sollers cantorque Apollo.

aaa) Natura fieret laudabile carmen, an arte?
Quaesitum est: ego nec studium sine diuite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res, et coniurat amice.
- - - - Qui Pythia cantat
Tibicen, didicit prius, extimuitque magistrum.
Nunc satis est dixisse: Ego mira poemata pango.
Occupet extremum scabies: mihi turpe relinqui est,
Et quod non didici, sane nescire fateri.

Arbeit in Freundschaft beurtheilen. Er wird mehr Nutzen daraus ziehen können, als wenn ihn hundert Schmeichler loben. Zu unsern Zeiten ist die üble Seuche eingerissen, daß kein Componist von dem andern Lehre annehmen will: Ja wir wissen aus der Erfahrung, daß in keinem Stande Leute auf einander verbitterter sind, wenn sie einander ihre Fehler vorgeworfen, als eben die Virtuosen, welche in diesem Falle ihre Schwäche u. Untugend verrathen, u. beweisen, daß ihnen noch gar viel zur Ausübung der Tugend fehle. Jetzo ist ein junger Componist aus der Schule gekommen, u. componirt nun ohne einen Aufseher zu haben. O! wie sollte er ungehalten werden, wenn ihm ein alter Componist auf das bescheidenste was an seinen Gedanken aussetzen wollte. Es muß nun alles gut u. vortrefflich seyn. Er wird von seinen Freunden gelobt, u. wegen guter Auswickelung einiger seiner Gedanken von verschiedenen gern gehöret. Er ist also unverbesserlich. Es ist Schade, daß die thörigte Eigenliebe den Weg zur Vollkommenheit verzäunet. Wir wünschen allen angehenden Componisten zum Beschluß, daß sie von dieser ihnen am meisten schädlichen Seuche nicht möchten angestecket, u. also von Jahren zu Jahren vollkommener werden.

Auszug

Auszug
aus Rollins Abhandlung von der Musik,
von
D. Gerorg Vensky,
ist das 6 Hauptstück im 2 Buche seiner alten Historie.

Bey den Alten war die Musik von einem großen Umfange. Es gehörete nicht nur dazu die Verfertigung der Gesänge, u. die Absingung derselben mit der Stimme oder den Instrumenten, worinn unsere Tonkunst bestehet; sondern auch die Dichtkunst, welche allerley Art Verse zu machen u. abzusingen lehrete, u. die Kunst zu tanzen, oder sich recht zu geberden, sowohl beym Tanze u. dem ordentlichen Gange, als auch bey einem mündlichen Vortrage, da sie denn durch gewisse Noten oder Zeichen, die man über die Worte schrieb, nicht nur den Ton der Stimme, sondern auch die Art der Geberden anzeigeten, welche Kunst uns gänzlich verborgen ist. Alle diese Theile sind mit einander natürlich verbunden, sie gehöreten zu einer Kunst, u. wurden von einerley Künstlern geübet: hernach hat man sie von einander gesondert, vornehmlich die Dichtkunst davon geschieden, davon ich auch an einem andern Orte handeln will. Anitzo will ich im

Ersten Abschnitte
Von der eigentlichen Tonkunst, wie sie unter unter uns bekannt ist,

handeln.

Die

Die Musik ist eine Kunst, welche die Beschaffenheit der Töne lehret, die eine Melodie oder Zusammenstimmung verursachen können.

§. 1.

Von dem Ursprunge u. der wunderbaren Wirkung der Tonkunst.

Einige meynen, der Mensch hätte die Tonkunst von den Vögeln gelernet, indem er auf ihr Geschwitzer Achtung gehabt, u. es nachgemacht. Allein der Mensch hat einen höhern Lehrmeister gehabt. Die Erfindung der Musik u. Instrumente ist ein Geschenk Gottes, wie die Erfindung aller andern Künste. Sie stammet von der einfachen Gabe der Rede her, welche an sich sehr edel ist. Wenn unsere Seele von einem Gegenstande zu stark gerühret ist, so scheint die Zunge nicht hinreichend zu seyn, ihre Empfindung auszudrücken. Sie macht sodann allerley Bewegungen, sie beseelet u. verdoppelt den Ton der Stimme, sie wiederholet verschiedenes, ja sie ruft die Instrumente zu Hülfe, welche einen noch verschiedenern, stärkern u. dauerhaftern Ton geben. Das hat Gelegenheit zur Musik gegeben, das hat sie reizend u. angenehm gemacht. Es erhellet auch hieraus, daß ihr wahrer Gebrauch bey dem Gottesdienste sey. Denn von dem kann man alleine sagen, daß er der Seele die lebhaftesten Empfindungen u. Regungen, welche dieselben so außer sich setzen u. erheben, beybringe, u. zur Dankbarkeit, Liebe, Freude Bewunderung erwecke. Das treffen wir bey dem David an. Das ist der erste Gebrauch der Musik, in ihrem ein-

fältigen Zustande, worinn sie die Kinder Seth erhalten haben. Aber die Kinder der Welt, welche mehr den Sinnlichkeiten u. Leidenschaften ergeben waren, u. sich mehr beschäftigten, die Mühseligkeiten dieses Lebens zu versüssen, u. sich zu trösten, die waren bedacht, wie sie die Musik vollkommen machten, u. sie auf gewisse Regeln gründeten. Und in der That setzt die Schrift auch den Ursprung dieser Art der Musik in dem Hause Kains, u. macht den Jubal zum Urheber. Den Leidenschaften haben wir die Erhaltung der Musik größtentheils zu danken, woran sie auch ihre Kraft sonderbar beweiset. Der Misbrauch der Musik ist so alt, als die Erfindung, daher mehrere dem Jubal, als dem David nachgeahmet. Aber der Vorwurf muß nicht auf die Musik selbst zurück fallen. Denn kein Verständiger misset den Misbrauch den Wissenschaften selbst bey, sondern den lasterhaften Neigungen derer, die sie misbrauchen u. verderben. Diese Uebung ist jederzeit ein Vergnügen aller Völker, sowohl der barbarischen, als auch der gesitteten, gewesen. Gott hat einen Geschmack daran u. eine verborgene Neigung zum Gesange u. zur Harmonie in den Menschen gelegt, welche zu Unterhaltung der Freude im Glücke, zur Verminderung des Verdrusses im Unglücke, u. zur Linderung der Mühe in der Arbeit dienet. Ein jeder nimmt fast zu dieser unschuldigen Kunst seine Zuflucht, u. das nicht umsonst. Die Ruderknechte wurden bey den Alten durch Gesang ermuntert, Quintil. 1 B. 10 C. Das tactmäßige u. übereinstimmende Hämmern der Schmiedeknechte scheinet

ihnen

ihnen die Last ihrer Hämmer zu erleichtern, und das muß diese Art der Uebereinstimmung, welche die gleichförmige Bewegung der Ruderknechte verursachet, auch bey ihrer mühseligen Arbeit thun. Gleichwie bey den Alten Hörner und Trompeten Muth u. Herz im Kriege anfeuren mußten, so daß Quintilian ihnen vornehmlich den Ruhm, den die Römer im Kriege erlanget, zuschreibet: Also muß die Musik es noch itzo thun. Die Musik war bey allen Völkern im Gebrauch: Aber die Griechen achteten sie am höchsten, brachten sie in Ansehen u. auf einen hohen Grad der Vollkommenheit. Die größten Menschen machten sich eine Ehre daraus, daß sie in der Musik etwas verstunden, und es war eine Schande, wenn man seine Unwissenheit darinn bekennen mußte. Kein Held war bey den Griechen berühmter, als Epaminondas: Und er hat sollen artig tanzen u. auf Instrumenten geschickt spielen können. Es war dazumal unter den Griechen ein Fehler der Erziehung, wenn man in der Tonkunst unwissend war. *) Die großen Weltweisen, Plato u. Aristoteles, drungen sehr darauf, daß man Kinder darzu anhalten sollte. Denn ausser, daß sie mit der Prosodie oder Tonsprechung in genauem Bande stand, welche die Länge u. Kürze der Sylben, das Sylbenmaas in Versen, den Wohlklang u. insonderheit die Kunst die Wörter mit Tonzeichen zu versehen, lehrete: Glaubten die Alten, die Musik trüge sehr vieles bey, die Herzen

*) *Cic. Tusc.* 1, n. 4. Nep. Praefat. Quint. L. 1. c. IV.

der Jugend zu bilden, ihnen eine Uebereinstimmung einzuprägen, welche sie zu allem, was anständig sey, leiten könne. Nach dem Plutarch kann nichts so stark die Gemüther zu tugendhaften Handlungen, ja zur Verachtung der Gefahr im Kriege erwecken, als die Musik. Bey den Römern hätte sie zu den besten Zeiten der Republik eben das gelten sollen. Allein man verachtete sie, u. insonderheit verwarfen sie das Tanzen. *) Die Alten schrieben der Tonkunst wundernswürdige Wirkungen zu. Sie sollten die Gemüthsbewegungen erwecken u. besänftigen, die Sitten bessern u. wilde Völker gesittet machen. Pythagoras brachte einstens junge Leute, welche von Wein u. durch ein phrygisches Flötenstücke erhitzt waren, u. ausschweifen wollten, also zu rechte, daß die Musikanten ernsthafter spielen mußten. **)

Galienus erzählt eine ähnliche Geschichte, daß eine dorische Musik die Leidenschaften gestillet habe, welche die phrygische aufgebracht hatte. Timotheus, ein Tonkünstler, spielete einsmals vor dem großen Alexander die Flöte auf die Weise, die man Ὄρτιος nannte, d. i. auf kriegerische Weise, u. alsbald eilete der Prinz zu den Waffen. †) Eben dergleichen erzählet Plutarch. Das merkwürdigste ist, was Polybius von den wundersamen Wirkungen der Musik bey den Arcadiern erzählet. ††) Die

* *Nep*. Praef. *Sallust*. bello Catilin. *Cic*. in orat. pro Nuren. n. 15. **) *Quint*. l. c. et Galienus de placit. Hipp. et Plat. l. 5. c. 6. †) *Ion Chrysost*. orat. de reg. init. *Plutarch*. de fortuna Alex. p. 335. ††) *Polyb*. l. 4. p. 289-291.

Die Musik, schreibt er, ist in der ganzen Welt nütz-
lich, aber bey den Arcadiern ist sie schlechterdings
nothwendig. Diese Völker sind zwar sehr ernsthaft,
sie räumen aber der Musik so viel ein, daß sie nicht
nur kleine Kinder darinn unterrichten, sondern daß
ihre Jugend sich auch bis ins dreyßigste Jahr dar-
auf legen muß. Es ist eine Schande unter ihnen,
wenn man in der Musik nichts weis, und davon bey
Gelegenheit keine Probe ablegen kann. Aus andern
Künsten machen sie sich nichts. Ihr erster Gesetz-
geber hat dadurch kein unordentliches Leben u. keine
Weichlichkeit einführen; sondern nur ihre wilden
Sitten bessern, u. ihr verdrießliches Naturell er-
träglicher machen wollen, wozu sie wegen ihrer
Himmelsgegend geneigt waren. Die Cynethier
unter ihnen versäumeten, dieses Mittel zu gebrau-
chen, wurden aber auch die wildesten u. ungeschlach-
testen Leute im Griechenlande. Polybius wünschte
dabey, daß sie doch endlich der Musik den Vorzug
einräumen möchten, denn das wäre der einzige
Weg, ihre Wildheit zu vertreiben. Hiebey lobt
Polybius die Tonkunst ungemein sehr, u. eben das
haben auch die großen Lichter der alten Welt, Plato
u. Aristoteles, gethan. Allein von welcher Art der
Musik redeten sie? Das erkläret Quintilian in ei-
nem Kapitel, darinn er diese Wissenschaft unge-
mein erhoben. *) „Ich verstehe nicht dieselbige,
„welche heute zu Tage auf unsern Schaubühnen er-
„klinget, u. durch ihr weibisches u. unzüchtiges We-
„sen vieles beygetragen hat, alles Tugendhafte u.

*) *Quintil.* l. 1. c. 16.

„Männliche, das sich noch in uns befand, zu vertrei„ben; sondern die verstehe ich, welcher sich ehrlie„bende u. herzhafte Männer bedieneten, das Lob „ihres gleichen zu besingen. Ich mag nicht mehr „von solchen gefährlichen Instrumenten reden, de„ren matter u. verliebter Ton die Weichlichkeit u. „Unreinigkeit in die Seele bringet, woran billig ehr„liebende Menschen einen Abscheu haben sollten: *) „Sondern ich verstehe die angenehme Kunst, durch „die Uebereinstimmung oder Harmonie ans Herz „zu dringen, u. die Leidenschaften der Nothwendig„keit oder Vernunft gemäs entweder zu erregen, „oder zu stillen.„ Aus dieser Musik machten die alten Weltweisen u. Gesetzgeber ein so großes Werk: denn sie bändigte die wilden Seelen, sie linderte die Roheit u. Härte, machte gesitteter, die Gemüther der Zuchtfähigen, beförderte die menschliche Gesellschaft u. wirkte wider die Grausamkeit, Härte, Unhöflichkeit u. Wildheit einen Abscheu. Sie ist auch dem Leibe nicht undienlich, und trägt zur Heilung verschiedener Krankheiten vieles bey. Was man von der Wirkung der Musik bey denen, die von den Taranteln gebissen worden, erzählet, schiene unglaublich, wenn man sich nicht auf unverwerfli-

*) Ich weis nicht, ob in den Noten u. in der Melodie selbst, etwas Schädliches u. Verwerfliches zu finden sey. Ich glaube vielmehr, sie sind unschuldig, der Text aber u. die Vorstellung, so man dabey hat, macht sie schädlich. Z. E. eine lustige Musik kann sowohl zur Freude in Gott, als zur sündlichen Freude reizen, nachdem der Text oder die Vorstellung dabey ist. Den Reinen ist alles rein.

werfliche Zeugnisse stützete. Die Aerzte richteten da nichts aus, wenn ihnen die Musik nicht zu Hülfe käme. Denn wenn der Kranke solche Töne u. Melodien spielen höret, die sich mit ihm reimen, fängt er allmählich an sich zu bewegen, u. endlich etliche Stunden lang zu tanzen, u. wenn er sich ein wenig ausgeruhet, setzt er das Tanzen auf die Weise etliche Tage fort, bis er wieder zu sich selbst kömmt und geheilet ist.

§. 2.

Diejenigen, welche die Musik u. Instrumente erfunden oder vollkommen gemacht haben.

Die alten Geschichtschreiber schreiben die Erfindung der musikalischen Regeln ihrem erdichteten Merkur, oder dem Apollo, oder dem Jupiter selbst zu, anzudeuten, daß die Kunst so edel, daß Gott selbst, u. kein Mensch, Erfinder davon seyn müßte.

Des Plutarchs Tractat von der Musik, welchen Herr Burette durch gelehrte Anmerkungen erläutert hat, macht uns viele bekannt, welche zur Vollkommenheit der Musik das ihre beygetragen haben. Ich werde die Allerältesten, die man aus den Fabeln kennet, blos anführen, ohne mich an die Ordnung der Zeit zu binden.

Amphion soll der Erfinder der Cithar oder Leyer seyn, (denn beyde Instrumente sind nicht einerley, (*) ob sie gleich die Scribenten oft verwechseln.)

(*) Isidorus macht im 3, 21. den Psalter, die Leyer, die Barbita u. andere vier= u. dreyeckichte Instrumente

seln.) Daß Theben bey dem Schall seiner Leyer erbauet seyn soll, ist eine Fabel, davon Homer noch nichts gewußt, sonst würde er sie nicht vergessen haben. Zu Amphions Zeiten lebten Linus, Anthes, Pierius, Philammon, ein Vetter des berühmten Thamiris, der die schönste Stimme hatte, den die Musen auch, weil er es ihnen gleich thun wollte, gestraft haben sollen. Orpheus war zur Zeit der Argonauten, d. i. vor der Zeit des trojanischen Krieges bekannt, Linus u. Herkules waren seine Lehrer in der Musik. Seine Geschichte ist bekannt genung. Hyagnis soll der erste Flötenspieler gewesen seyn. Er war ein Vater des Marsyas, dem man auch die Erfindung der Flöte zuschreibt. Dieser letzte foderte den Apollo heraus, welcher nur dadurch den Sieg davon trug, daß er zu seiner Leyer sang. Der Ueberwundene ward lebendig geschunden. Zweene Olympi sind auf der Flöte berühmt worden, der älteste war ein Mysier, ein Schüler des Marsyas, vor dem trojanischen Kriege. Er konnte auch auf den Instrumenten spielen, welche mit Saiten bezogen waren. Der jüngere war ein Phrygier, u. lebte zu den Zeiten Midas. Homerus redet in seiner Odyssee an verschiedenen Orten von dem Demodokus u. Phemius, als berühmten Tonkünstlern, mit vielem Ruhme. Der erste verfertigte zwey Gedichte, von der Eroberung Troja u. von der Hochzeit der Venus u. des Vulkans, welche

mente zu besondern Arten der Citharae. Pignorius de servis p. 86. u. Bulinger de Theatro 2, 30. geben uns einige Risse davon.

che er ihn bey dem Könige der Pheacier, Alcinous in Gegenwart des Ulysses absingen läßt. Phemius soll ein Sänger gewesen seyn, der von den Göttern selbst getrieben worden. Zu Smyrna soll er die Sprachkunst u. Musik gelehret haben. Terpander hat in der 26 Olympias zu Lacedämon den ersten Preis im Wettstreite davon getragen, u. solches Glück nachgehends noch vielmal gehabt. Zu Lacedämon stillete er durch seinen Gesang u. seine Leyer einen Aufruhr. Zu seinen und des Olympi Zeiten hatte die Leyer nur drey oder vier Saiten: Aber Terpander brachte sie bis auf 7 Saiten. Das misfiel den Lacedämoniern, welche in der alten Musik nichts geändert wissen wollten. Plutarch erzählet, daß die Oberaufseher ihn deswegen am Gelde gestraft hätten, weil er eine Saite mehr auf seiner Leyer angebracht, welche an einen Nagel aufgehänget worden. Es erhellet auch aus dem Plutarch, daß Terpander lyrische Gedichte von einem gewissen Maaße verfertiget, sie auf Noten setzte, u. nach seiner Leyer einrichtete, damit sie füglicher dabey abegesungen werden könnten, wie sonsten. Er setzte seine musikalische Zeichen zuweilen auch über Homers Verse. In den vier großen Wettstreiten u. Spielen Griechenlandes, insonderheit in den Pythiis, u. nach denenselben in vielen andern Städten, setzte man den Preis auf die Kunst zu dichten sowohl, als auf die Musik, u. in diesen Wettstreiten that sich Terpander vor allen hervor.

Phrynis von Mitylene aus der Insel Lesbos. Er war ein Schüler des Aristoteles, in Ansehung der

Cithar, u. dieser war aus der Schule Terpanders. Er soll auch zu Athen in der 80 Olymp. den Preis auf diesem Instrumente erhalten haben. Von ihm kömt die erste Veränderung in der alten Musik auf diesem Instrumente her. Sie bestand erstlich darinn, daß zu den sieben Saiten noch zweene hinzugethan wurden, zweytens in der Melodey (tour de la modulation), welche ihre alte, edle u. männliche Einfalt verlohr. Aristophanes wirft es ihm in dem Lustspiele, die Wolken, vor, wo die Gerechtigkeit von der alten Erziehung der Jugend also redet: Wenn sich jemand unter ihnen unterstünde, auf eine närrische Weise zu sündigen, oder in seinen Gesang eine solche Veränderung der Stimme, als ietzo in den Arien des Phrynis herrsche, mischen sollte, der sollte ernstlich gestraft werden. Als er zu Lacedämon mit um den Preis streiten wollte, nöthigten ihn die Vorsteher, von seinen 9 Saiten zweene hinweg zu thun, er behielt aber die Wahl, ob er die untersten oder obersten wegnehmen wollte. So gieng es nach ihm auch dem Timotheus.

Timotheus war zu Milet in Jonien im 3 Jahre der 83 Olympias gebohren, lebte zur Zeit Euripidis u. Philips von Macedonien, u. that sich in der lyrischen u. dithyrambischen Poesie hervor. Er übete sich auf der Cithar, aber seine erste Probe lief so schlecht ab, daß er vom Volke ausgezischet ward. Dieß schlug ihn nieder, u. machte ihm die Musik verhaßt, aber Euripides ermunterte ihn wieder. Cimon, Themistokles u. Demosthenes waren gleichfalls durch Ermunterung berühmt worden. Also leistet der, so

junge

junge Gemüther, wobey man Fähigkeit merket, ermuntert, dem Staate keine geringe Dienste. Timotheus ward hernach der beste Spieler. Die Cithar hatte dazumal neun Saiten, er that noch zwo, andere sagen, viere dazu. Diese Neuerung fand nicht durchgängig Beyfall. Die Lacedämonier verurtheileten sie durch ein eigenes Decret, das uns Boetius (von der Musik 1 B. 1 K.) aufbehalten hat, u. verlangte, daß er nur 7 Saiten gebrauchen sollte. Weil er aber eine kleine Bildseule von dem Apollo fand, dessen Leyer eben so viel Saiten als die seinige hatte, u. er das vorwendete, ward er losgesprochen. Man findet die Erzählung beym Athenäo im 146. p. 636. Er hatte viele Schüler, nahm aber von denen, die schon einen andern Lehrer gehabt, noch einmal so viel, als von andern. Denn er sagte: wenn ein geschickter Meister einem halbgelehrten folgte; so hätte er doppelte Mühe, eine, seinen Schülern das Unanständige wieder abzugewöhnen, welches das schwerste sey, u. die andere, sie besser zu unterweisen. Quintil. 2 B. 3 Kap. Archilochus machte sich durch die Dicht- u. Tonkunst berühmt. Hier wollen wir ihn nur als einen Tonkünstler kennen lernen. Plutarch eignet ihm insonderheit die musikalische Aus- und Aufführung der jambischen Verse zu, deren einige sich nur bey dem Spiele der Instrumente hersagen ließen, an statt daß andere gesungen wurden. Die Jambi, die nur gesprochen wurden, die wurden mit dem Laute der Leyer oder anderer Instrumente begleitet. Aber wie gieng es mit einer solchen Begleitung zu? Vermuth-

muthlich also: der Spieler gab dem Redenden nicht nur den allgemeinen Ton an, sondern veränderte denselben auch so, u. so ofte, als der Redner nach den Accenten seine Stimme veränderte, u. den Wohlklang oder die Zeitmase genau ausdruckete, wodurch er die Rede also desto nachdrücklicher, lebhafter u. angenehmer machte. In Ansehung der singenden Poesie, bunden sich die begleitenden Instrumente dergestalt genau an die Stimmen der singenden Poeten, daß sie einerley Töne ausdrücketen.

Aristoxenes war zu Tarent in Italien gebohren. Sein Vater hieß Mnesias, war auch ein Musikant. Er legte sich sowohl auf die Tonkunst, als auf die Weltweisheit. Seine Lehrer waren sein Vater, Xenophilus, ein Pythagoräer, u. Aristoteles. Theophrastus war sein Mitschüler. Also lebte er zu des großen Alexanders Zeiten. Suidas berichtet, er habe 453 Bücher geschrieben, uns sind nur noch seine harmonischen Anfangsgründe, elementa harmonica, übrig. Und das ist der älteste Tractat von der Musik, der zu uns gekommen ist. Er griff den musikalischen Lehrbegrif des Pythagoras sehr dreiste an. Dieser Weltweise wollte die Wissenschaften u. Künste, insonderheit die Tonkunst zur Gewißheit bringen. Er verwarf die ungewisse Zeugnisse der Sinne, u. band seine Lehrsätze allein an die Urtheile der Vernunft. Also sollte der musikalische Zusammenklang dem Urtheile der Ohren nicht unterworfen seyn, weil sie eine ungewisse u. willkürliche Mas abgäben, sondern allein auf das Verhältniß der Zahlen, das immer unverändert bleibet, ankommen.

Aristo-

Aristoxenes aber behauptet: Es müsse zu den mathematischen Regeln u. zu den Gründen des Verhältnisses oder der Proportion auch das Urtheil der Ohren kommen, welche vornehmlich bey der Musik Richter wären. Und so griff er den Pythagor in mehrern Punkten an. Sotericus, den Plutarch in seinem Tractate von der Musik als einen Zwischenredner aufführet, ist überzeugt, daß die Empfindung des Sinnes u. die Vernunft bey einem musikalischen Urtheile zusammen kommen müßten, dergestalt, daß die erste der andern nicht voreile durch ihre allzugroße Lebhaftigkeit, ihr auch nicht entstehe durch ihre Schwäche. Das Gehör, womit man jetzt zu thun hat, empfindet nothwendig dreyerley mit einmal: Den Schall, die Zeit oder die Mas, u. den Buchstaben, daraus erkennet man die Melodey, die Zeitmas u. die Worte. Und da der Sinn diese drey Dinge nicht besonders empfinden, noch jedes insonderheit verfolgen kann: So erhellet, daß allein die Seele oder die Vernunft allein das Recht hat, von dem zu urtheilen, was diese drey vereinigten Dinge Gutes oder Schlechtes an sich haben.

§. 3.

Die Musik der Alten war einfältig, ernsthaft, männlich. Die Zeit, wenn sie vordorben worden.

Die Musik war bey den Alten ursprünglich dem Gottesdienste u. der Besserung der Sitten gewidmet, daher zogen sie die ernsthafte u. einfältige vor. Die eine sowohl, als die andere herrschete lange bey der

der Stimme u. bey den Instrumenten. Olympus, Terpander u. ihre Schüler hatten wenige Saiten auf ihrer Leyer, u. in ihren Liedern machten sie wenig Veränderung, u. dennoch setzten sie alle Kenner in Verwunderung. Die Leyer blieb lange so schlecht. Es war nicht erlaubt, die Lieder auf diesem Instrumente nach Belieben zu spielen, noch in Ansehung der Harmonie oder des Tacts etwas zu ändern, sondern man mußte bey den Alten bleiben, darum nannte man die Lieder auch Nomos, Gesetze.

Die Einführung des Zeitmaßes in dithyrambischen Liedern, die Vermehrung der Töne auf der Flöte durch den Lasus, wie auch die Vermehrung der Saiten auf der Leyer durch Timotheum, u. andere Neuerungen, die Phrynis, Menalippides u. Philoxenes einführeten, verursachten in der Musik eine große Aenderung. Pherekrates, Aristophanes u. andere komische Dichter beklagten sich öfters darüber, oder sie führeten die Musik klagend ein. Plutarch beklagt sich auch öfters, daß die Neuern an statt der männlichen, edlen u. göttlichen, ernsthaften u. majestätischen Musik, die theatralische angenommen, welche nur Unordnung u. Weichlichkeit beförderte. Bald will er mit dem Plato beweisen, die Musik sey eine Mutter der Uebereinstimmung, der Anständigkeit u. des Vergnügens: Sie sey den Menschen von den Göttern nicht allein zum Vergnügen u. zum Kützel der Ohren gegeben worden, sondern die Kräfte der Seelen wieder in Ordnung u. Uebereinstimmung zu bringen, wenn sie durch Irrthum u. Wollust so oft in Unordnung gebracht worden. Bald

erinnert

erinnert er, man könne sich nicht genung wider die gefährliche Ergötzung einer verderbten Musik verwahren, giebt auch die Mittel an. Er behauptet, daß eine geile Musik u. üppige Lieder gute Sitten verderben. Die Dichter u. Tonkünstler müßten von den Weisen u. Tugendhaften ihre Sachen entlehnen. Und diese verderbte Musik schadete allen Künsten, die davon abhiengen, insonderheit dem Tanze. Man kann insonderheit das 9 B. seiner Sympos. nachlesen. Plutarch hatte zu seiner Zeit nicht unrecht. Plato, Aristoteles u. ihre Schüler hatten vor ihm schon eben die Klage geführet, u. zwar zu einer Zeit, die so reich an großen Geistern u. der Vollendung der Künste so geneigt war. Wie war es möglich, daß zur Zeit, da man die Beredsamkeit, Dicht-, Maler- u. Bildhauerkunst mit solchem Fortgange besserte, die Musik so erniedriget ward? Die Hauptursache war das genaue Band zwischen der Dichtkunst. Beyde Schwestern haben auch fast einlerey Schicksal gehabt. Wenn man aber beyde so einschränket, daß sie eine vollkommene Nachahmung der schönen Natur sind, so unterrichten sie mit Vergnügen u. erregen Regungen, welche den Gottesdienst u. das Beste der Gesellschaft befördern. Die Musik erhielt sich lange in den Grenzen, welche ihr die Weltweisen u. Gesetzgeber, welche größtentheils Dichter u. Tonkünstler waren, gegeben hatten: Allein die Schauspiele, u. der Dienst gewisser Gottheiten, insonderheit des Bacchus, brachten sie in Unordnung, u. führeten die dithyrambische Poesie, die frey im Ausdrucke, im

Sylben-

Sylbenmas u. Aussprüchen war, ein, u. die erforderte eine ähnliche Musik:

§. 4.
Von den verschiedenen Arten der alten Musik, den Melodeyen, u. von dem Ursprunge der Noten.

Es waren drey Arten der Zusammenstimmung, der Menschenstimmen, der Instrumente u. die Vereinigung der Stimmen u. Instrumente. Die Alten hatten erst nur drey Melodeyen, nachdem die Töne von einander abstanden. Die tieffste hieß die dorische, die höchste die lydische, u. die phrygische war das Mittel zwischen beyden. In den beyden ersten war eine Intervalle von zwey Tönen oder einer Terzia major. Indem man diese Intervalle durch halbe Töne theilete, so entstanden zweene andere Singarten daraus, die ionische u. äolische. Die erste ward zwischen der dorischen u. phrygischen eingeschoben, u. die andere zwischen der phrygischen u. lydischen. Hierzu fügte man noch andere Singweisen, welche von den fünf ersten ihren Namen bekamen, u. sezte hyper, ober, u. hypo, unter, davor: Die hoch giengen, hießen hyperdorische, hyperionische; die niedrig gieng aber, hypodorische, hypoionische *) u. s. w.

In

*) *Apul.* in Floridis schreibt: Tibicen quidam Antigenidas fuit, omnis voculae melleus modulator et idem omnis modi peritus modificator, seu tu velles Aeolium simplex, seu varium, seu Lydium querulum, seu Phrygium religiosum, seu Dorium bellicosum.

In einigen Breviariis u. Kirchenbüchern hat man die verschiedenen Melodeyen nach diesen Gesangweisen benennet u. eingerichtet, die beyden ersten gehören zur dorischen, die dritte und vierte zur phrygischen, die beyden andern zur lydischen u. mixolydischen. Der Kirchengesang ist in der diatonischen Art, welche die ernsthafteste ist u. sich am besten zum Gottesdienste schicket. Doch wir kehren wieder zur ersten Abtheilung um. Die Uebereinstimmung der Stimmen erforderte nothwendig viele Stimmen. Diese viele Stimmen sangen entweder einen Ton, das hieß Homophonie, eine gänzliche Uebereinstimmung, oder die Octave, die achte Note, wie auch die doppelte Octave, u. das hieß Antiphonie, im Gegenklange. Man muthmaßet auch, daß die dritte Weise nach der Tertie zu singen üblich gewesen sey. Eben diese Ableitung fand auch bey der Instrumentalmusik statt. Die Alten konnten auch auf einem einzigen Instrumente, so wie wir, ein Stück spielen, als auf der doppelten Flöte und Leyer. Die doppelte Flöte bestund aus zwo Flöten, die gewöhnlichermaßen beyde nur ein Mundstücke zu beyden Röhren hatte. Die Flöten waren entweder gleich oder ungleich, es sey nun in der Länge oder Dicke gewesen. Die gleichen Flöten gaben einen verschiedenen, einen hohen u. tiefen Ton. Die Zusammenstimmung, welche durch diese vereinigten Flöten entstand, war entweder in einerley Tönen, wenn der Spieler mit beyden Händen auf jeder Flöte einerley Löcher berührete, oder die Terzie, wenn er verschiedene Löcher berührete. Die Verschiedenheit des Tons,

den die ungleichen Flöten hervorbrachten, konnte nur von zweyerley Arten seyn, entweder die Flöten waren nach der Octave oder nach der Tertie eingerichtet, u. in beyden Fällen berührete der Spieler mit beyden Händen auf jeder Flöte einerley Löcher, u. brachte zwo Stimmen nach der Octave oder Terzie hervor. *)

Durch

*) Die Lehre von den Flöten der Alten ist sehr verworren. Wir werden hoffentlich nicht irren, wenn wir sie hier kurz so vortragen. Sie waren theils rechte, theils linke, jene waren in den Schauspielen zur Rechten, oder wurden, wie Festus will, in der rechten Hand gehalten, diese zur Linken. Jene spieleten einen hohen Ton, diese einen tiefern: Denn jene wurden aus dem obersten, diese aus dem untersten Ende eines Rohrs geschnitten, wie Plinius 16 B. 36 Kap. meldet, u. Varro nennet 1 B. 2 K. de re rustica, jene incentiuas, diese succentiuas u. inferiores. Wiederum waren sie theils gleiche, theils ungleiche. Jene konnten rechte und linke seyn, und hiessen auch sarranae, oder serranae von sarra, oder Zor, d. i. Tyrus; wo sie gemacht wurden: diese andern spieleten einen hohen u. tiefen Ton zugleich, u. hießen auch Phrygiae. Es verdienen Apuleii Worte 1 B. Floridor. hier angeführet zu werden: Primus Hyagnis manus in canendo, discapedinauit, primus duas tibias uno spiritu animauit, primus laeuis et dextris foraminibus acuto tinnitu, et graui bombo concentum musicum miscuit. Seruius in 9. Aeneid. Vt enim ait Varro, tibia Phrygia, dextra, vnum foramen habet; sinistra duo, quorum vnum acutum sonum habet, alterum grauem Man kann von dieser Materie lesen Ald. Manutium de tibiis veterum, Salmasium ad Carinum

Durch die **Leyer** verstehet man hier überhaupt alle hole Instrumente, die mit Saiten bezogen sind. Die Alten hatten vielerley Instrumente dieser Art, welche in Ansehung der Gestalt, Größe und Anzahl der Saiten unterschieden waren. Sie geben ihnen verschiedene Namen, doch werden sie mit einander verwechselt. Die vornehmsten waren κιθάρα, eine Cithar, die französische Guitarre bedeutet ganz was anders. 2) λύρα, eine Leyer, sonsten auch χέλυς oder testudo, weil sie der Schale einer Schildkröte ähnlich war. 3) τρίγωνον, ein Dreyeck, dieses ist allein auf uns gekommen, unter dem Namen der Harfe. Die Leyer war in der Anzahl der Saiten verschieden. Olympus u. Terpander brauchten drey Saiten, darauf die Künstler so geschickt spielen köñen, daß sie die Leyer mit vielen Saiten übertroffen haben. Als die vierte Saite dazu kam, ward das Tetrachordum, das viersäitige Spiel, fertig. *) Man konnte diese vier Saiten auf dreyerley Art in eine Uebereinstimmung bringen, die erste hieß die diatonische, die andere, die chromatische, die dritte, enharmo-

 nische

rinum Vopisci et ad Solinum, Bartholinum de tibiis, Vossium de poematum cantu, u. d. g. Sonsten wohnet in Halberstadt ein Musikant beym Dom, Namens Bambeck, der Regiments-Trompeter bey dem Marwitzischen Regimente gewesen, welcher zugleich auf 2 Trompeten zweene Discänte blasen kann.

*) In Frankreich findet man verschiedene Dissert. von der Tetrachorte, die bey Gelegenheit eines Streits zwischen M. Dacier u. le Pere Sanadon zum Vorscheine gekommen sind.

nische Art. Zur gemeinen Musik gehörete die diatonische. Bey der chromatischen Art fiel man einen halben Ton herunter, u. die Musik ward weicher, u. man zeigete es mit einer Farbe, griechisch χρῶμα, an, davon auch der Name kam. Unser b moll gehöret dahin. Bey der enharmonischen Art erhob man die Stimme einen halben Ton stärker, welches man, wie noch ietzt, mit einem Kreuze anzeigete. Jetzt gilt noch die diatonische Art: Man lese des 2 St. des 1 Bandes der musikal. Biblioth. Als man die fünfte Saite hinzuthat, entstand die Pentachorde. Die Heptachorde, mit 7 Saiten, ward die üblichste u. berühmteste. Es fehlete aber doch darauf die achte Stimme, die Simonides hinzuthat. Lange darnach brachte sie Timotheus auf eilf Saiten. Diese Anzahl ward noch weit höher getrieben, u. desto geschickter ward sie, vollkommene Lieder darauf zu spielen, welche zu gleicher Zeit verschiedene Stimmen zu erkennen gaben. Es ist die Frage: ob die Alten von diesem Vortheile einen Nutzen gehabt? oder ob die Griechen u. Römer gekannt, was man in der Musik contrepoint, oder ein Concert, eine Uebereinstimmung mehrerer Stimmen nennet? Die Streitfrage ist seit 200 Jahren untersucht worden. Ich kann mich aber darinn nicht einlassen.

Wie haben aber die Alten ihre Lieder bezeichnet? Sie hatten in ihrer musikalischen Leiter 18 Töne, davon ein jeder seinen Namen führete. (Mus. Bibl. 1. B. 2 St. 1 Art.) Sie hatten gewisse Zeichen u. Character erfunden, jeden Ton anzuzeigen. Diese

Diese Figuren bestunden aus einem Zuge, welcher aus dem ersten Buchstaben des eigenen Namens eines jeden Tons gemacht wordrn. Diese Zeichen dieneten in der Vocal- u. Instrumentalmusik, u. wurden über die Worte geschrieben. Auf zwoen Linien wurden sie so geordnet, daß die oberste für den Gesang, u. die unterste für die Begleitung war. Diese Linien waren nicht dicker, als die Züge der ordentlichen Schrift. Ich besitze noch griechische Handschriften, worinn man beyderley Arten der Noten antrift. Man hat daraus die Lieder auf Kalliope, Nemesis u. Apollo gezogen, die so gut sind, als eine Strophe von einer pindarischen Ode. Diese Lieder waren von einem sonst unbekannten Dichter, Namens Denys. Herr Burette hat diese Stücke des Alterthums mit den alten u. neuen Noten bekannt gemacht in den Memoires de l' Academie des belles lettres. T. V. Man bedienete sich dieser Zeichen bis ins eilfte Jahrhundert, wo Gui d' Arezzo, oder Guido Aretinus, erfand, sie so auf Linien zu schreiben, daß der Stand einer Note den Ton anzeiget, wie noch jetzt bey uns. Es waren aber nur lauter Punkte, welche keine Dauer der Zeit ausdruckten. Aber Johann von Meurs, oder Murs, der zu Paris gebohren 1350, u. unter dem Könige Johann lebte, erfand das Mittel, diesen Noten durch verschiedene Gestalten eine ungleiche Gültigkeit in Ansehung der Zeiträume zu geben, welche Weise im ganzen Europa angenommen worden. *)

*) Einige halten den Johann von Murs für einen Engländer. Und in der Zeit, da er gelebt, ist man auch noch nicht einig.

§. 5.
Muß man aber die neuere Musik der alten vorziehen?

Diese Frage ist sehr hitzig untersuchet worden. Hat die alte Musik aber von dem Contrapunkt nichts gewust, so kann sie auch vor der neuen keinen Vorzug behaupten. So schlüßt man. Aber das erste ist noch nicht ausgemacht, u. der Schluß ist auch noch nicht richtig. Könnten die Alten ihre Musik demnach nicht sehr hoch getrieben haben, wie bey andern Künsten geschehen, dahin die Neuern noch nicht kommen mögen? Ich rede nur wahrscheinlich. Und müßte denn die Entdeckung des Conterpunkts der neuern Musik schlechterdings den Vorzug vor der alten geben? Die alten Maler gebrauchten nur vier Farben, u. übertrafen die neuern weit. Man müßte die Sache gründlich untersuchen, u. das ist nicht möglich. Es ist mit der Musik nicht wie mit der Bildhauerkunst, davon noch Ueberbleibsel vorhanden, die man mit unsern Werken vergleichen kann. Aber wo ist ein altes Stück von der Musik, daraus man sie gründlich beurtheilen könnte? Die wunderbaren Wirkungen, die man ihr zuschreibt, beweisen es nicht. Ihre Lehrbücher, die wir noch übrig haben, beweisen uns nichts von der Ausübung dieser Regeln: So wenig uns die bloßen Anweisungen zur Dichtkunst darthun können, ob die jetzigen Dichter den Alten vorzuziehen sind, oder nicht. Bey der Ungewißheit ist ein großes Vorurtheil für die Alten, welches unser Urtheil zurück hält. Die Griechen waren ungemein geschickt

zu

zu den Künsten, sie brachten sie alle glücklich sehr hoch, sonderlich die Bau- Bildhauer- u. Malerkunst. Keine Kunst ward eher u. mehr bey ihnen getrieben, als die Tonkunst. Wer nur mit Sorgfalt erzogen ward, der legte sich darauf. Sie gehörete mit zum wesentlichen Stücke der Erziehung. Man bediente sich ihrer bey den Festen, Opfern, u. bey Mahlzeiten, wobey sie das vornehmste mit war. Man stellte Wettstreite darinn an, u. theilte den Ueberwindern Belohnungen aus. Besonders war sie bey den Schauspielen. Die Schaubühne ward aber bey den Atheniensern zur grossen Pracht u. Vollkommenheit getrieben. Sollten die Athenienser, deren Ohren so zart waren, die Musik wohl vergessen haben? Nothwendig müssen sie auch in der Musik es hoch gebracht haben. Vom Vorzuge will ich nichts bestimmen. Ich will von der Hebräer Musik mit Stimmen u. Instrumenten, die sehr brünstig u. vollkommen gewesen seyn muß, nichts gedenken, damit ich nicht eine heilige mit einer weltlichen vermenge. Sonsten waren dazumal die größten u. besten Männer bestimmet, 1 Chron. 15, 22. K. 25, 1. 7. (Wir werden zur andern Zeit aus dem Sam. von Til u. andern Schriften mehr hiervon handeln.) So viel gebe nur zu bedenken, daß im Tempel so viele Sänger gehalten worden, es waren viele Lehrmeister, man theilte sie sowohl ein, u. an Instrumenten fehlte es nicht. Die Leviten waren dabey gebohren, u. übeten sich Lebenslang, mußten also vollkommen werden. Und das ist der edelste Gebrauch der Musik, wenn sie zum Preise Gottes dienet.

 Der

Der zweyte Abschnitt.
Von den Theilen der Musik, die nur bey den Alten üblich waren.

Man kann diese Theile leicht mit einander verwechseln, weil sie genau mit einander verbunden. Wir wollen etwas weniges davon handeln, u. das mehreste aus den Reflexions critiques de Mr. l' Abbé du Bos sur la Poësie et sur la Peinture, nehmen.

§. 1.

Die Aussprache auf der Schaubühne ward in Noten gesetzt, und das war kein Gesang. Canere, Cantus u. Carmen haben oft die Bedeutung, daß sie nur eine gewisse Art zu lesen oder Aussprache bedeuten. Nach Bryennii Meynung richtete sich diese Aussprache nach den Accenten, u. folglich bedieneten sie sich dazu dieser Tonzeichen, u. das waren die dreye, der Acutus, grauis u. circumflexus. Diese stiegen bis auf zehne, die mit ihren besondern Zeichen ausgedrucket wurden. Die Namen u. Figuren findet man in den alten Grammatiken. Der Accent ist eine gewisse Regel, die da lehret die Stimme in der Aussprache zu erheben u. fallen zu lassen, welche man gleich mit der Sprache lernet. Außer den Accenten hatten die Griechen u. Lateiner ihre kurzen u. langen Sylben, die beständig u. bekannt waren. Jene galten eine Zeit oder moram, diese aber zwo; da durfte nur ein prosaischer oder rednerischer Componist, der die Tonzeichen überschrieb, sich nach den Quantitäten oder Wortzeiten richten.

richten. Desto lächerlicher ist es, wenn unsere heutige Componisten die Wortzeit nicht verstehen, oder beobachten, u. wohl eine kurze Sylbe lange zerren, oder hoch erheben lassen. Der Alten Ton im Reden war wie der unsrige, und doch ward sie in Noten gesetzt, weil ein beständiger Baß in eben den Tönen den Redenden begleitete. Das scheinet wunderlich. Allein es ist doch geschehen. Es kann aber seyn, daß der Spielmann nur dann u. wann einige Noten angegeben, wenn der Redner vermuthlich die Töne verfehlt haben möchte, u. das gethan, was dem Grachus sein Flötenspieler leistete, welcher, wenn er öffentlich redete, bey ihm stand, und ihm die rechten Töne angab, wenn es nöthig schien. Man vergleiche auch, was Cicero vom Roscio sagt: Je älter er würde, desto langsamer wollte er die Meloden u. das Spielen der Flöte u. des Flötenspielers machen. de oratore l. 1. n. 254. de Leg. l. 1. n. 11.

§. 2.

Die Musik regierete nicht nur die Aussprache in einer Rede, sondern auch die Geberden. Diese Kunst hieß bey den Griechen ὄρχησις, bey den Römern saltatio, u. bestand, wie Plato schreibt, in der Nachahmung aller Geberden u. Bewegungen, die ein Mensch machen kann. Saltatio bedeutete nicht die Geschichlichkeit artige Geberden im Umgange sowohl, als bey dem künstlichen Tanze zu machen, sondern auch die Kunst der Schauspieler, Redner u. Nachäffer ihre Geberden zu regieren. Quintilian räth, die Kinder eine Zeitlang in die

Tanzschulen, u. zwar im zarten Alter, zu schicken, daß sie angenehme Manieren im Reden lerneten. Diese Weise wäre alt u. ohne Tadel, 1 B. 11 K. Uebrigens aber schämten sich erbare Römer dieser Schulen, u. Scipio, der Karthago bezwang, eiferte dawider in einer Rede, davon uns Macrobius in Saturnal. 2 B. 8 K. noch ein Stück aufbehalten hat. In den Woten heißt cantare so viel als Schauspiele hersagen lernen, denn davon ist die Rede. Die Worte sind diese: Eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quod majores nostri ingenuis probro duci voluerunt. Eunt, inquam, in ludum saltatorium, inter Cinoedos, virgines puerique ingenui. Also legten sich die Schauspieler u. Redner fleißig auf diese Geberdenkunst, u. hat Cicero öfters mit dem Roscio gestritten, wer eine Sache öfter auf veränderte Weise vortragen könnte. Er brauchte andere Redensarten, die eben das sagten, Roscius mußte desgleichen mit seinen Geberden thun, u. die Anwesenden sprachen das Urtheil.

§. 3

Die Römer theilten öfters die Verrichtung auf der Schaubühne, einer mußte die Worte sprechen, der andere die Geberden dazu machen. Die Sache ist von uns so entfernet, u. scheint uns so verworren, daß wir uns keinen Begriff davon machen können. Die Gelegenheit darzu war diese: Livius Andronicus, ein berühmter Dichter, hatte ein Schauspiel gemacht, u. sagte es selbst, nach damaliger Weise, dem Volke vor, im 514 Jahre der Stadt Rom. Er

Er mußte auf des Volks Verlangen viele Stellen wiederholen, u. ward heischer. Darauf mußte ein Sclav vor den Musikanten treten, das übrige herlesen, u. der Poet machte die Geberden dazu, u. zwar lebhafter, wie sonst, weil er darauf nun allein dachte. Das gefiel dem Volke, u. gab zu der Gewohnheit Anlaß. Liv. 7 B. n. 2. Seit der Zeit redeten die Schauspieler nichts mehr, als die Gespräche. Es scheint lächerlich ausgesehen zu haben, wenn einer pathetisch geredet mit zusammengeschlagenen Armen, u. der andere hat Geberden ohne Worte gemacht. Allein der Schauplatz war groß, u. überdem spieleten sie in Masken, daß man ohne das die Bewegung des Gesichtes u. Mundes nicht sehen konnte, u. nicht wußte, ob der erste oder letzte redete. Der Redner hieß Cantor. Bey dem, der die Vorstellung machte, stand ein Mensch mit eisernen Schuhen, der schlug den Tact mit dem Fuße, darnach sich alle, die auf der Bühne spieleten, richten mußten. Auf die Schauspiele ward sehr vieles verwandt, man wohnete ihnen gerne bey, das Volk ward dadurch sehr edel, u. die Vorstellungskünste stiegen sehr hoch. Bey dem allen regierete die Musik alles, die Verfertigung der Stücke, den Ton, die Geberden, die Instrumente u. die Uebereinstimmung. In Griechenlande setzten die Dichter selbst die Noten über ihre Verse: Aber bey den Römern thaten es eigene Leute, deren Kunst darinn bestand. Man wußte den Ton zu erheben, fallen zu lassen, u. künstlich zu verändern, u. zuweilen mußte man nach den Noten den Ton fallen lassen, das wider den Verstand zu seyn schien, damit man

man hernach die folgenden Worte durch Erhebung der Stimme desto merkwürdiger machte.

§. 4.

Das Sonder- u. Wunderbareste war die Kunst der Pantomimen oder Nachäffer, die aber nicht löblich war. Die Pantomimen konnten alle Arten der Schauspiele vorstellen, ohne den Mund aufzuthun: denn sie ahmeten alles nach, was die Lehren ihrer Tanzkunst mit den Geberden sagen wollten. Suidas u. Zosymus berichten, diese Kunst sey zu Augusti Zeiten in Rom aufgekommen, u. soll vieles zum Verderben der Sitten beygetragen haben. Die beyden Erfinder, die dadurch recht berühret wurden, waren Pylades u. Bathyllus, jener in den Trauer- dieser in den Lustspielen. Das war zu verwundern, daß auch die Nachäffer in Masken spielten, u. ihnen die Geberden des Gesichtes nicht zu statten kommen konnten. Vermuthlich fiengen sie an, erstlich einige bekannte Auftritte vorzustellen, u. endlich kamen sie so weit, daß sie ganze Schauspiele vorstellen konnten. Sie sprachen kein Wort, sondern redeten nur mit den Geberden, folglich mußten diese viel lebhafter seyn, als die Geberden der andern Schauspiele. Cassidorus nennete die Pantomimen Leute, deren beredte Hände auf jedem Finger eine Zunge hätten, die stillschweigend redeten, die eine ganze Erzählung machen könnten, ohne den Mund zu öfnen, und welche die Muse Polyhymnia dazu gebildet hätte, um zu zeigen, daß es nicht nöthig wäre, die Worte vernehmlich auszusprechen, wenn man seine Gedanken an den Tag legen wollte. Diese Vorstellungen erweckten

weckten ein empfindliches Vergnügen, und machten aufmerksam. Der erbare Seneca, der ältere, gestand, daß er eine große Zuneigung zu dem Vergnügen hätte. Lucian sagt, man weinte dabey, wie bey andern Schauspielen. Ein gewisser König beym Ponto Euxino meynte auch, er könne sich eines solchen Pantomimi, als eines Dolmetschers in allen Sprachen, bedienen. So beliebt diese Kunst war, und so sehr sie sich ausbreitete: so wurden doch endlich die Nachäffer von Rom gejagt. Denn die Liebe des Volks gegen dieselbe erregte Rotten u. Partheyen, da einige diesem Nachäffer anhiengen, andere jenem. Sie unterschieden sich auch, wie bey den circensischen Spielen, durch die Farbe der Kleider, u. zwar durch blau u. grün. Und daher entstanden gefährliche Empörungen. Unter Nerone u. einigen andern Kaisern wurden sie verjagt, aber es dauerte nicht lange. Man rief sie bald wieder, weil das Volk große Zuneigung zu ihnen hatte. Domitian verjagte sie auch, und Nerva ließ sie wieder kommen. Bisweilen bat das Volk auch angelegentlich um ihre Verjagung, so wie es bisweilen um die Wiederherstellung derselben gethan hatte.

D. Georg Vensky
Gedanken von den Noten oder Tonzeichen der alten Hebräer.

§. 1.

So verhaßt die hebräischen Accente sind bey Leuten, welche die Sache nicht gehörig einsehen; so ehrwürdig sind sie als Ueberbleibsel des grauen Alterthums, daß man sie allerdings höher schätzen sollte. Sie sind eigentlich nichts anders, als Noten der Hebräer, als die allerältesten, allerersten Noten anzusehen, u. deswegen verdienen sie hier mit Recht einen Platz. Ich will hier nicht untersuchen, ob sie wirklich, so wie sie in der hebräischen Bibel stehen, von den heil. Scribenten herrühren? Ich habe zur andern Zeit schon meine Gedanken, ob sie sich schon vorietzo ein wenig geändert haben, davon an den Tag geleget, nämlich in der critischen Historie der hebräischen Accente, welche ich vor 10 Jahren entworfen, u. meiner hebr. Accentuation vorgesetzet habe. Ich gebrauche auch diese Sache vorietzt nicht auszumachen. Ich kann meinen Satz, daß sie ehrwürdig sind, u. Achtsamkeit verdienen, dennoch behaupten. Gesetzt sie rühreten lediglich von Menschen her: So sind doch so viele menschliche Alterthümer in besonderm Werthe bey uns, daß ich nicht sehe, warum man diese Ueberbleibsel allein so gering schätzen wollte? Gesetzt auch, daß die Masorethen u. gelehrten Juden nach Christi Geburt dieselben mit den Punkten der Hebräer erst erfunden hätten: So behielt mein Satz doch seine Gültigkeit, u. diese wür-

de

de noch sehr vermehret werden, wenn man den innern Werth und die Regelmäßigkeit der Accente nebst dem Nutzen dazu nähme.

§. 2.

So viel aber deucht mir gewiß genung zu seyn, was ich ietzo behaupte, daß die Accente so jung nicht sind, als die meisten meynen. Denn 1) die Vocalpunkte der Hebräer u. ihre Accente stehen in einer genauen Verbindung mit einander, wie diejenigen wissen, die hebräisch können. Nun aber giebt es eine ziemliche Anzahl der Vocalpunkte, u. eine große Anzahl Accente, beyde sind wohl ausgedacht u. sehr regelmäßig angebracht. Es ist eine große Uebereinstimmung darinn, u. man kann fast von allen Grund u. Ursache angeben. Da ich dieses nun aus der Erfahrung behaupte: So nehme ich ferner an, daß keine einzige Kunst gleich mit einmal erfunden, vollkommen u. bekannt gemacht wird. Es gehöret gewiß Zeit, Fleiß, Nachsinnen, Versuch, u. mancher Kopf dazu. So ist es z. E. mit unserer ietzigen Musik, mit der Buchdrucker- u. so auch mit der Schreibekunst ergangen. Folglich glaube ich, daß auch viele Jahre u. viele geschickte Männer dazu gebraucht worden, die Zeichen- oder Punktirkunst zu erfinden, in Ordnung zu bringen u. zu einem hohen Grade der Vollkommenheit zu erheben u. bekannt zu machen. Also müssen die Accente insonderheit nothwendig älter als die Masorethen seyn: diese sehe ich nicht dafür an, daß sie im Stande gewesen, den Anfang zu erfinden, u. die Vollendung zu bewirken. Die Erfahrung widerspräche, wenn man den kühnen Satz anneh-

annehmen wollte. 2) Ist aus der Geschichte der Musik bekannt, daß die alten Griechen doppelte Noten, Lese- u. Singenoten gehabt, daraus eine doppelte Sehkunst entstanden, welche auch auf die Lateiner gekommen ist. Nun haben die Griechen ihre Buchstaben aus Morgenlande, das ist Phönicien bekommen, welche eben die hebräischen Buchstaben sind: Sollten sie nicht auch vermuthlich die Tonzeichen daher geholt haben? Die Hebräer haben auch eine doppelte Art des Cantus, oder Singens, u. also auch Lese- u. Singenoten. Also kommen sie dariñ überein. Die Hebräer nennen sie auch deswegen נְגִינוֹת modulationes. 3) Die alten Hebräer haben je gesungen u. ihre Musik recht hoch gebracht, wie insonderheit Rollin in seiner Abhandlung von der Musik behauptet; ihr Chor der Sänger u. Musikanten war sehr zahlreich u. ihre Instrumente mancherley. Dazu müssen sie ja auch einige alte bekannte Tonzeichen gehabt haben. Es sind keine andere, als diese Accente auf uns gekommen. Die, welche man in den metrischen Büchern findet, scheinen dazu bequem u. hinlänglich gewesen zu seyn, u. die Rabbinen berichten es, folglich können wir dieselben als Singenoten annehmen. Sie sind aber zum Theil zusammengesetzte Figuren, u. die Accente, welche wir in den prosaischen Büchern finden, sind zwar verwandt; aber einfacher. Das Einfache muß eher, als das zusammengesetzte seyn. Die Musik war zu Davids Zeiten am höchsten gestiegen: Folglich müssen die Accente, die man in prosaischen Texten gebraucht, u. die Lesenoten waren, schon vor-

her

her gewesen seyn. 4) Wenn wir endlich die Accente selbst ansehen; so sind es viele von besonderer Figur, die ihre gewisse Verhältnisse unter einander haben, u. sich stark nach dem Tone u. nach der Zahl der Wörter u. der Beschaffenheit der Sylben richten. Die Alten werden die Dinge u. ein so mühsames Werk nicht umsonst erdacht u. so ordentlich eingerichtet haben. Sie müssen also etwas bedeuten. Abtheilungszeichen können sie nicht allein seyn, dazu gebrauchte man so viele nicht, u. sie stehen oft so, daß sie der Abtheilung zuwider sind. Kurz, man kann mit dieser ihrem Amte nicht weit genug kommen, u. daraus alles auflösen. Sollen sie den Nachdruck anzeigen, oder Figuren in der Rede machen? Auch das will nicht allemal angehen. Sie stehen wohl, wo gar kein Nachdruck ist, u. wie könnten einige Accente in allen Versen vorkommen? eine Figur kann ja nicht allenthalben stehen. Nimmt man aber an, daß sie hauptsächlich die Stimme entweder im Ausreden oder Singen regieren sollen: So kann man gar wohl auskommen: denn die Aussprache ist in allen Sätzen gewisser maßen u. mehrentheils einerley: Das Singen in den Liedern der Alten war es auch; aber der Ton veränderte sich doch, nachdem die Länge der Sätze, die Beschaffenheit der Worte u. der Gemüthsbewegungen ist, u. damit komt die Gewöhnlichkeit u. Veränderung der Accente überein: dennoch aber können sie zugleich gar wohl abtheilen u. Nachdrücke anzeigen, denn darnach müssen sich die Noten richten, u. beydes müssen sie andeuten u. zu erkennen geben.

§. 3.

Es ist aber die Wissenschaft, was ein jeder Accent eigentlich anzeiget, verlohren gegangen. Wir müssen uns bemühen, ob wir wahrscheinliche Muthmaßungen davon erfahren können. Der Ort, die Figur u. der Name eines Accents muß uns dazu dienen. Ich habe in meiner prosaischen Accentuation der Hebräer im 4 Kap. schon einen Versuch gemacht. Ich will denselben hier mit einer Veränderung mittheilen. Ich werde nur mein Augenmerk überhaupt auf beyderley Accente richten, u. meyne, wir irren nicht, wenn wir annehmen, daß die Accente oder Noten der Hebräer die Abmessung der Zeit, den Ton u. die Beugung der Stimme angedeutet haben, u. man nach den prosaischen Accenten gelesen, aber nach den metrischen gesungen habe. Daß das Lesen aber auch eine Art des Singens sey, haben andere, als Cicero in oratore, u. von der Hard vor Reinbecks Accentuation u. Jodoc. Willich im Buche de modulatione oratoria u. andere schon vor mir dargethan, daß mich also damit nicht aufhalten darf.

§. 4.

Es läßt sich aus der Stelle oder dem Orte, wo ein Accent stehet, nicht unwahrscheinlich schließen, was er der Sylbe oder dem Worte für einen Ton gebe, nämlich 1) die Accente, die oben über dem Worte stehen, zeigen an, daß die Stimme zu erheben sey. 2) Die Accente, die unter dem Worte stehen, zeigen an, man solle die Stimme sinken lassen. 3) Die zwischen den Worten stehen, zeigen entweder

die

die eilige Verbindung, oder eine bedächtige Verweilung an. Jenes thut die Linie Macceph, dieses das Psik, der Soph-Pasuk, oder die zweene Punkte am Ende des Verses, und nach einiger Meynung auch das Wort Selah. 4) Der Accent, der vorn auf dem Worte stehet, erhebet die erste Sylbe, der darunter stehet, ziehet die erste Sylbe nieder. 5) Die Accente, die über der letzten Sylbe stehen, erheben die letzte. 6) Die übrigen, die in der Mitte des Worts stehen, erheben oder ziehen ihre Sylben herunter. 7) Wenn zweene Accente in einem Worte stehen, so thut ein jeder angezeigter maßen das Seinige. 8) Die unten am Ende eines Gliedes in der Rede oder eines Verses stehen, als Silluk u. Atnach, sind am tieffsten, u. erfordern die mehreste Zeit.

§. 5

Aus der Figur oder Gestalt der Accente kann man auch etwas schließen; als nämlich dieses: 1) Je größer u. höher ein Accent erhaben ist, desto stärker oder höher muß der Ton seyn. 2) Je tiefer ein Accent sich herunter lenket, desto tiefer muß der Ton der Stimme herunter fallen. 3) Nachdem eine Figur gezogen ist, nachdem sollte auch wohl der Ton sich winden. 4) Je kleiner ein Accent, je weniger wird man ihn ausdehnen müssen, je größer er ist, desto größer Lermens wird er verursachen sollen. 5) Die zusammengesetzten Figuren müssen einen zusammengesetzten Ton haben, u. insonderheit in den Liedern, wo man sie eben findet, Läufe vorstellen.

§. 6.

Die Namen der Accente könnten vielleicht auch einige Regeln an die Hand geben, wenn man sie untersuchte, u. gewiß versichert wäre, daß sie alle aus dem Alterthume herstammeten. Als z. E. Silluk heißet die Vollendung, heißet auch Gaja, ein Brüllen, eine starke Stimme, wie auch Maarich, verlängernd. Atnach ein Erholungszeichen, wie auch Meajela, ein stärkender, ein Verstärker des Tons, u. s. w. Man kann die Namen in meiner Accentuation erkläret finden, wo man auch die Figuren u. Eintheilung der Accente antrifft. Doch will ich sie hier kurz alle herbeybringen.

§. 7.

In der prosaischen Accentuation sind folgende Accente oder Lesearten nach ihrer Ordnung. Die vornehmsten stehen voran: die Querstriche deuten das Wort an, u. zeigen die Stellen.

:— Silluk mit dem Soph-Pasuk, oder dem Ende des Verses, sind die 2 Punkte.

— Atnach,
— Segolta,
— Sakephkaton,
— Sakephgadol,
— Tiphcha,
— Rbhia,
— Sarka,
— Paschta,
— Thbir,
— Psik Schalschelet,
— Ithibh,
— Merca Ephula,
— Paser,
— Karnephara,
— Tlischagdola,
— Geresch,
— Geraschaim,
— Psik munachatum.

Als

Als Bindezeichen sind

- Merca,
- Munach,
- Mapach,
- Darga,
- Jerach,
- Kadma,
- Tlischaktanna.

§. 8.

Die metrischen Accente oder Singenoten sind nach ihrer Ordnung folgende:

- Silluk mit dem Soph Pasuk,
- Merca mapachatus, hat einen hohen u. niedrigen Ton, u. ist wenigstens ein halber Tact.
- Atnach,
- Rbhia Gereschatus, zweene hohe Töne,
- Psik Schalschelet,
- Sarca postpositivus,
- Tiphcha, der vorderste,
- Paser,
- Psik kadmatum,
- Psik mapachatum,
- Merca,
- der untere Munach,
- der obere Munach,
- Mapach,
- Kadma,
- Tiphcha tonicus,
- Jerach,
- Sarka, der Mitknecht.

D. Georg Vensky

Auszug aus Wilhelm Irhovs Conjectaneis in Psalmorum titulis,

welche zu Leiden 1728 in 4. herausgekommen sind.

Von der Musik u. den musikalischen Instrumenten der Alten, sonderlich der Hebräer.

§. 1.

Die Musik ist als eine Kunst, welche die Sorgen angenehm erleichtert, u. welche bey allen Völkern iederzeit in großem Ansehen gewesen, weil sie die Affecten erreget u. stillet, die Schmerzen lindert, erfreuet u. ermuntert. *) Wer bey den Griechen die Musik nicht gelernet hatte, der durfte sich keiner freyen u. guten Unterweisung rühmen. Man hielt den Themistokles für ungelehrt, weil er seine Unerfahrenheit in der Tonkunst bekennen mußte. Bey den Arkadiern lernete die Jugend von Kindheit auf nach Noten den Göttern Loblieder singen. **) Man gebrauchte aber die Musik nicht zur Reizung der Lüste, sondern die Gemüthsbewegungen unter die Regierung der gesunden Vernunft zu zwingen. Man hielt die Musik für eine Arzney des Gemüths, wo-

*) Aristot. Polit. lib 8. Maximus Tyrius von der Musik, in den 12 Dissert. Pythagoras stillete die Unruhe des Gemüths durch die Leyer, Klinias u. Achilles durch die Musik den Zorn. Seneca l. 3. de ira, Aelianus in var Hist. l. 14. c 23.

**) Athenäus 14 B. Deiprosop. wie auch im 1 u. 19.

wodurch die rohen u. unwissenden Menschen verändert, zu rechten Menschen gemacht, zum Gehorsam gegen die Vernunft gebracht u. zur Gesellschaft fähig würden. Was Orpheus mit seinen Liedern u. seiner Leyer, u. Amphion mit seiner Harfe ausgerichtet haben, ist bekannt. *) Athenäus meldet, daß es in den ältesten Zeiten ehrbare Sänger gegeben habe, welche von guten Sitten gewesen wären, sich als gute Weltweisen bewiesen, die Mäßigkeit u. alle Tugenden gelehret hätten. Daher klagt er, daß die Musik im Griechenlande durch die Wollust verderbet worden, u. wünschet wiederum reinigende Gesänge u. Loblieder der Götter u. Helden. Ja der Alten Weisheit bestand vornämlich in der Musik. Daher dienete man den Göttern mit der Musik, u. suchte sie dadurch zu versöhnen. Wie denn das Lied, damit man dem Apollo diente, Paean, der Venus, hypiggos, dem Bacchus, dithyrambos, der Ceres, Julos, hieß. **)

§. 2.

Gott, der das besorget, was den Menschen nützlich u. nöthig ist, hat daher diese u. die Dichtkunst erhalten, u. zur höchsten Vollkommenheit gedeyhen lassen, geschickte Männer zu dem Ende erwecket, sie mit seinem Geiste begabet, u. ihnen geheißen, zur Erbauung seines Volks erbauliche Lieder zu schreiben. Moses, Barak, Jesaias, David, Ezechias,

*) Man lese Horat. de Arte poët. u. Carm. L. I. Od. 46. Cassium Parmens. oder Achillem Statium.

**) Plutarch, Sympos. l. 2. qu. 1. Spanhemi Observ. in Callim. p. 3.

chias, Habakuk u. ihre Lieder sind bekannt. Mit der geistlichen Dichtkunst verband man die Tonkunst, man sang, man spielete dazu. Also ist sowohl das Singen, als auch das Spielen oder die Instrumentalmusik von den ältesten Zeiten her bey Frommen u. Gottlosen üblich gewesen. *) Insonderheit ist der König u. Prophet David merkwürdig. Er war beliebt wegen seiner Lieder in Israel, 2 Sam. 23, 1. Schon in seiner Jugend machte ers, wie die Hirten bey andern Völkern, **) u. übete sich bey seiner Heerde, ward Sauls Harfenschläger. Er ersann u. erfand neue Instrumente, neue Bildungen derselben, Amos 6, 5. 1 Chron. 23, 5. Er theilete die Sänger, die Moses schon eingesetzet, in gewisse Chöre, vermehrete sie: Er verfertigte Lieder, davon die meisten in dem Psalter zusammen gefasset sind, †) der aber auch mit den Liedern anderer heiligen Männer vermehret worden. ††)

§. 3.

Die Psalme heilen die unordentlichen Gemüthsbewegungen, sie richten auf, beruhigen, unterrichten, führen ab von den Lastern, bezwingen die Härtesten, bändigen die Unsinnigen, u. loben Gott. Sie enthalten allerley Arzney u. Heilungsmittel unseres Gemüths, u. sind voller weiser, hoher Lehren. Daher

*) 1 Mos. 4, 21. u. 31, 27. Hiob 21, 12. 2 Mos. 13, 20. 21. Richt. 11, 34. 1 Sam. 10, 5.

**) Den Hirten wird die Erfindung der Musik u. Instrumenten zugeschrieben. Virgil. Incol. Eclog. 1. Lucretius de rerum natura, L. 5.

†) 2 Sam. 1, 18. ††) 1 Chr. 15, 16. 25. Sir. 47, 9. 10.

her werden sie von so vielen nach Würden gelobet. David ist also unser u. der Israeliten Orpheus, Simonides, Pindarus, Alcäus, Flaccus u. Catullus, ꝛc. Dieses Gesangbuch der jüdischen Kirche enthält Lieder, welche bey verschiedenen Gelegenheiten, zu verschiedenen Zeiten u. von verschiedenen Urhebern verfertiget worden. Einige sind vor David, die meisten zu seiner Zeit, einige nach ihm gemacht worden. Moses, Heman, Ethan, die Kinder Korah, David, Gad, Assaph, Salomon, waren die göttlichen Dichter. Esra hat vermuthlich die vor dem zerstreueten u. einzelnen Psalme ohne Ordnung zusammen gelesen u. in ein Buch gebracht. Doch sind sie in Ansehung ihres Gebrauchs in verschiedene Klassen abgetheilet worden. Ein mehrers hiervon kann man bey dem Verfasser selbst nachlesen.

§. 4.

Was die Musik der Hebräer betrifft; so sind davon sehr verschiedene Meynungen, davon man Athanas. Kircherum in Musurgia universal. T. 1. u. Bartoloccii Biblioth. Rabb. T. 2. nachlesen kann. Oefters gehen die Meynungen ganz wider einander, weil die Juden erst nach Zerstörung ihres Reichs davon zu schreiben angefangen, u. sich also meistentheils nur auf das Muthmaßen gelegt haben. David bediente sich zweyer Worte, seine Lieder dadurch auszudrucken: Schir u. Mismor, jenes bedeutet einen Gesang, ein Lied, das gesungen worden, dieses aber einen Psalm, ein Lied, dazu auch gespielet worden. Beyde Worte werden verschiedentlich zu-

sammengesetzet. Bald heißt es: Schir-Mismor, bald Mismor Schir. Jenes möchte man geben einen Gesang des Psalms, u. einige meynen, es bedeutet ein solches Lied, davon man erst etwas gesungen, u. hernach mit den Instrumenten geantwortet: Dieses ist so viel, als ein Psalm des Gesanges, u. soll bedeuten, daß man mit den Instrumenten erst präludiret u. vorangespielet habe. Andere aber halten beyde Redensarten nur für einerley, u. sie sollen einen Psalm andeuten, der öffentlich abzusingen ist.

§. 5.

Die Hebräer hatten verschiedene Instrumente. Kimchi zählet fünferley Arten: Bartoloccius sechserley, Noldius eilferley. Der Talmud zählet 34, u. der Urheber der Schiite Haggibborim gar 36. Es ist aber hier zu keiner Gewißheit zu kommen. Das kann mann mit Wahrheit sagen, daß die Instrumente in zwo Gattungen abgetheilet werden müssen. Einige wurden geblasen, einige geschlagen. Diese hießen überhaupt Neginoth, u. wurden theils mit Stöcken, theils mit Bögen, theils mit der Hand gerühret. Der Vorsteher aller hieß Mnazeach. Wir wollen einige Instrumente betrachten. Eines hieß סומפניה, συμφωνία, symphonia, eine musikalische Harmonie, oder Uebereinstimmung. Man findet das Wort Dan. 3, 5. 10. u. 15. Luc. 15. Einige halten das Wort für griechischen Ursprungs. Allein es war zu Nebukadnezars Zeiten bekannt, da doch die Griechen dazumal mit den Babyloniern noch nicht Bekanntschaft hatten. Denn vor dem persischen

persischen Kriege wußte man in den asiatischen Reichen nichts von den Griechen. Das beweiset vor andern Strabo im 15 B. Pythagoras war der erste, so viel wir wissen, welcher von Aegypten der Wissenschaften wegen sich nach Babylon begeben hat, weil er ohne Zweifel, dorten erst davon etwas vernommen. Ja die Erfindungen der Babylonier hat erst Berosus, ein Chaldäer, unter dem großen Alexander gelehret, wie wir aus dem Vitruvio lernen. Strabo berichtet, daß die Musik in Thracien u. Asien erfunden worden. Und vor Pythagora, welcher zu Ende der babylonischen Monarchie, u. zu Ende der jüdischen Gefangenschaft lebte, war die Musik unter den Griechen nicht bekannt. Dieser hat zuerst unter denselben die Uebereinstimmung der Töne erfunden, in Ordnung gebracht u. gelehret, daher Makrobius den Pythagoram für den Erfinder der Musik hält. Man lese Fr. Patricium de Republica l. 2. c. 2. Dagegen war die Musik schon vor mehr als 400 Jahren bey den Juden zur Vollkommenheit gebracht, von welchen sie ohne Zweifel die benachbarten Völker, also auch die Chaldäer lerneten. Selbst Pythagoras lernete sie hier, als ein Stück ihrer Weisheit, vid. Iustin. l. 20. c. 4. Diog. Laert. in Pythag. Leben. Die Aegyptier hielten von der Musik nichts, weil sie unnütz, schädlich wäre, u. die Männer weibisch machen sollte, wie Diodorus bezeugt: Aber bey den Persern u. Babyloniern blühete sie desto mehr, wie Curtius lehret, 5 B. 1 Kap. 3 B. 3 K. Folglich hat Pythagoras von der Musik in Aegypten nichts, in Babylon

bylon alles lernen können. Bey der Musik der Griechen muß man drey Zeiten wohl unterscheiden, nämlich ihren Ursprung, ihren Fortgang, u. ihren größten Flor. Der Ursprung u. das erste Alter gehet von Lino, als dem Lehrer, u. Orpheus, dem Schüler Lini, bis auf Pythagoram. Der Fortgang reichete von Pythagora bis auf Aristoxenum, der zu Anfange der griechischen Monarchie lebte. Ihr höchster Flor war unter der Monarchie bis zu derselben Ende. Sponheim schreibt in Observ. in Callim p. 296. Wie alle andere Wissenschafften, also sind auch die ersten musikalischen Instrumente aus Morgenlande nach Griechenland gekommen. Welches berühmte Scribenten unter den Griechen nicht verheelen. Und gewiß Aristoxenus, welcher nicht nur von der Musik, sondern auch von den Pfeifern, Pfeifen u. Instrumenten geschrieben hat, wie Athenäus im 4 B. meldet, das aber verlohren gegangen, u. Strabo bemerken, daß die meisten Namen der musikalischen Instrumente barbarisch wären. Sie wären phönicisch, syrisch, thracisch, asiatisch u. hebräisch, als z. E. Νάβλα, Σαμβύκη, Κινύρα. Was nun insonderheit das Symphonia anlanget, so sey es freylich chaldäisch von סעף, wie denn סעפן, fistulam pulmonis anzeige. Es bedeute aber ein Instrument, das geblasen wird, u. Servius hat es über das 11 B. Aeneid. am besten durch eine Querflöte, πλαγίαυλος, übersetzt. Herr Joh. Heiman u. Herrmann von der Horst werden als sehende Zeugen angeführet, daß die Syrer u. Nachbarn des griechischen Meers

noch

noch eine längliche, aus Rohr gemachte Flöte, hätten, welche die Hirten u. Bauern gebrauchten, die sie Sambonja, oder Sombonja, auch Zampogna nenneten, welches offenbar aus dem chaldäischen Namen herstammet, u. man könne sie bequem une Musette oder Sackpfeife nennen. Es könnte aber wohl seyn, daß die Figur mit der Zeit sich geändert, u. sie vor diesem in der Quere gebraucht worden sey, da man sie ietzo in der Länge gebrauchte. Also fällt weg, was Isidorus schreibt, daß Symphonia ein holes Holz gewesen, so auf beyden Seiten mit einem Felle überzogen, u. von den Musikverständigen mit Stöcken geschlagen worden, u. sodann einen scharfen u. niedrigen Ton gegeben habe. Es fällt weg, daß es eine Leyer anzeige, wie Drusius will. Andere meynen, es wäre eine Art von Orgeln gewesen, die aus verschiedenen nach einander hingereiheten Flöten bestanden, womit die Hirten ihre Schaafe zusammen gepfiffen hätten. Allein alle diese Meynungen gründen sich auf die Meynung, daß das Wort griechischen Ursprungs sey, welches aber falsch ist.

§. 6.

פסנטרין, Dan. 3, 5. Psalter, leiten einige auch unrecht von den Griechen her. Hieronymus, Augustin, u. Chrysostomus meynen, es sey ein Instrument gewesen, das mit Saiten bezogen, u. einer Harfe ähnlich gesehen habe. Allein Angelus Politianus u. Caninius *) leiten es besser vom Chaldäischen

*) Jener cap. 14. Miscellan. Dieser in Hellenismi Alph.

däischen her. Man wird sich nicht irren, wenn man es von פסן u. טרע, bewegen, herleitet, u. darunter ein Instrument verstehet, das stark bewegeget werden muß, oder ein ägyptisches sistrum, das ebenfalls von σείω, ich bewege, herstammet, d. i. ein Klapperwerk, ein Kling- u. Schellenspiel. Dergleichen sistra, die von Erz waren, gebrauchten der Isis Priester in ihrem Götzendienste. Wenn sie beweget oder gerühret wurden: so gaben sie einen hellen Klang. Oben waren sie gebogen ,ausgearbeitet, auf dem obersten Theile des Bogens sahe man das Gesicht einer Katze. Die ganze Forme war länglichtrund, u. unten hiengen an einer gebogenen Stange lauter Schellen. Man lieset davon beym Apulejo l. 2. Met. Martiali 14 B. beym Juvenali u. Ovidio. Man bediente sich dieses Instruments auch im Kriege statt der Posaune, Virgil Aeneid. 8, v. 696, Regina in mediis patrio vocat agmina sistro. Die Griechen gebrauchten sie bey den Wachen der Soldaten, sie aufzumuntern: Lipſ. milit. roman. c. 5. dial. 9. Man verfertigte diese Instrumente auch wohl aus Silber oder Golde, wie Apulejus 11 B. Metamorph. berichtet. Das bedeutet also Pesanterin, welche auch ענמנסים, Schellen, 2 Sam. 6, 5. heißen.

§. 7.

קתרוס oder קיתרוס, kaiteros, cithara, eine Harfe, ist wiederum nicht griechisch, sondern chaldäisch, u. kömmt von קתרס, eine harte Ceder, denn daraus wurde das Instrument verfertiget. So nannte Merkurius seine Leyer, γέλυν, eine

Schild-

Schildkröte, weil er sie nämlich zu Anfange aus einem solchen Gehäuse machte. Wiewohl andere meynen, daß er sie aus Ochsenhörnern verfertiget. Die musikalischen Instrumente wurden zwar aus Tannenholze gemacht, wie man aus 2 Sam. 6, 5. schließet: Sie spieleten vor dem Herrn mit allem tännenen Holze, d. i. mit allen Instrumenten aus tännenen Holze. Wie auch ein Epigramma auf eine Tanne, die in eine Leyer verwandelt worden, bekannt ist:

Vivebam nemori quondam sine murmure vocis:
At mihi nunc vox est; sic ego vivo Chelys.

und

Viva nihil dixi, quae sic modo mortua canto.

Allein die Tanne ward mit zu den Cedern gerechnet, deren vielerlen Arten gewesen sind. vid. Ursin. arbor. bibl. Salomon ließ aber auch aus dem Holze Almuggim 2 Kön. 10, 17. d. i. nach einiger Meynung, rothes Sandelholz, Instrumente verfertigen.

§. 8.

Man sang auch, welches noch angehänget wird, in zweenen Chören, dergestalt, daß man sich einander antwortete, welches לענות genennet ward. Ps. 88. 1 Sam. 18, 6. 7. 2 Mos. 32, 1.8 4 Mos. 21, 17. Das eine Chor spielete die Harfe, das andere die Cymbeln u. das Nablium. Daher im Tempel, oder in dem Vorhofe der Priester, zwey erhabene Oerter u. Auftritte für die Sänger waren. Diese Weise, singend einander zu antworten, hat auch die

die erste christliche Kirche angenommen, wie man aus dem 63 Briefe Basilii lernet, daher der Papisten Antiphonen entsprungen sind.

§. 9.

Die übrigen Titel der Psalmen, woraus viele lauter musikalische Instrumente machen, davon sie aber nichts gewisses, sondern viele u. verschiedene Muthmaßungen vorzubringen wissen, erkläret unser Verfasser von dem Inhalte der Psalmen. Nechiloth zeigen, seiner Meynung nach, die Vollkommenheiten Gottes an. Hasdeminith ist ein Name der Kirche, u. bedeutet die gesalbte. Almoth sind Jungfrauen, ein Titel des Volks. Schiggajon ist ein Klaglied. Al haggithith bedeutet so viel, als von dem, was sich in Gath mit David zugetragen, oder von der Kelter, d. i. von dem Leiden Christi. Al schoschanim, von dem, was sich in Susan zugetragen. Al Machlath, von der Schwachheit: Schir hamaaloth, ein Lied über die Heraufreise aus der babylonischen Gefangenschaft, welches letztere der Syrer bestätiget. u. d. g. m.

Ich verhoffe, daß verschiedenes in diesem kurzen Auszuge nicht unangenehm u. unnütze seyn werde: Und in dieser Hoffnung habe ich denselben mitgetheilet. Künftig wird ein mehrers folgen.



Der

Der Musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz,

vorgestellet von

Christoph Gottlieb Schrötern,

Componisten und Organisten an der Hauptkirche zu Nordhausen, wie auch Mitgliede der Societät der musikalischen Wissenschaften.

Musica est exercitium Arithmethicae occultum, nesciensis se numerare animi.

Leibniz in Epist. ad Goldbach.

Inhalt:

I. Von der Veranlassung und Absicht dieser Abhandlung.

II. Von der Anzahl u. dem Sitze aller in der Dur-Leiter befindlichen Intervallen.

III. Von der Anzahl u. dem Sitze aller in der Moll-Leiter vorkommenden Intervallen.

IV. Beantwortung der Frage: Ob zwischen einem willkührlichen Grundklange u. dessen einfacher Octave mehr als eilf Tone nöthig u. nützlich sind.

Das erste Capitel.

Von der Veranlassung u. Absicht dieser Abhandlung.

Musica tot seculis varias habuit incrementi et detrimenti periodos, ut omnes scientiae reliquae.

Albrecht. de Effectibus Musices.

§. 1.

Ist etwas bey Erlernung musikalischer Wahrheiten unentbehrlich, so ist es ohnstreitig die gründliche Erkenntniß von der gewissen Anzahl u. dem unumstößlichen Sitze der einfachen Intervallen. Was soll aber ein Anfänger der Musik glauben, wenn er hin u. wieder von 12, 14, 20, 21, 24, 28, 29, 30, 31, 34, 36, 40, 42, 43, 48, 50, 53, ja wohl gar von mehr Klangstufen widersprechende Nachrichten vernimmt?

§. 2. Niemand spitze sich, ob wolle ich denjenigen einen Federkrieg ankündigen, welche seit zwey hundert Jahren von Zarlins Zeiten bis ietzt, theils in gedruckten Büchern, theils in schriftlichen Aufsätzen, hauptsächlich oder beyläufig, entweder von zwey, oder drey, oder vier, oder mehr Classen der Intervallen geredet: Denn ich ziele lediglich auf die Sache, u. verspreche demjenigen, der mir den Ungrund dieser Abhandlung glimpflich zeiget, mit Vergnügen öffentlich Beyfall zu geben. Ich getraue mir aber nicht, den Zweck lediglich mit den

willkürlichen Commaten oder Schismaten des Monochords; noch allein durch den gewöhnlichen Notenplan u. dessen mancherley Erhöhungs- u. Erniedrigungszeichen zu erreichen.

§. 3. Niemand schlüsse hieraus, ob sey ich ein Feind oder wenigstens kein Kenner des Monochords: Denn meine künftige Vorstellung der pythagorischen gleichschwebenden Temperatur wird mich von solcher unvernünftigen Unternehmung oder schändlichen Nachläßigkeit frey sprechen. Ferner wolle niemand aus obigen Worten folgern, ob suche ich unsern klugen Vorfahren, für den uns zum Erbtheil hinterlassenen Notenplan, den wohlverdienten Nachruhm abzusprechen. Nein! ich halte gedachten Plan vielmehr für unverbesserlich: sintemal sich auf selbigem alle harmonisch-melodische Vorfälle so vorstellē lassen, wie es die ewigen Gesetze des uns angebohrnen harmonischen Dreyklanges u. der siebenstufigten einfachen Melodie unserer Einbildungskraft anbefehlen. Jedoch alle diese vortreffliche Umstände können mich nicht bereden, aus willkührlichen Zeichen einen Beweis herzuleiten: Denn ich sehe mich genöthiget, die Anzahl u. den Sitz aller willkührlichen Intervallen lediglich aus jenen unveränderlichen Gesetzen vorher zu bestimmen. Nachgehends wird es nicht zu späte seyn, von den Verhältnissen der gefundenen Intervallen u. derselben Temperatur das nöthigste beyzubringen.

§. 4. Die tägliche Erfahrung bezeugt, daß die meisten erwachsene und gesunde Menschen, ohne erlangten Unterricht u. ohne Zwang, einerley Ton-

leiter

leiter von sieben Stufen auf- und niederwärts singen können. Dieser Umstand giebt Gelegenheit zu fragen: Wer hat solchen ungelehrten Sängern, von gleicher Beschaffenheit des Alters u. des Geschlechts, das Gesetz auferleget, sich lediglich nach dem Verhältniß des Einklanges zu richten? Wer nöthiget die jüngern, bey Anstimmung der Aeltern sich des Verhältnisses der Octave zu bedienen, oder wer hat sie versichert, daß allezeit nur der achte Ton dem erstern ähnlich sey? Warum können sie nicht in beständiger Secunden- Terzen- Quarten- Quinten- Sexten- oder Septimen-Folge singen?

§. 5. So gewiß jedermann bey Beantwortung dieser Fragen sich lediglich auf den Befehl der Natur berufen muß: desto gewisser lässet sich folgender Schluß daraus herleiten: Die natürliche Melodie muß ihren Grund entweder in den körperlichen Werkzeugen der menschlichen Stimme, oder in dem geistigen Wesen der vernünftigen Seele haben. Da nun kein todter Mensch einen Klang, geschweige die völlige Tonreihe, angeben kann: so folget ganz ungezwungen, daß das Wesentliche der Musik nur in der Seele eines vollständigen Menschen gegründet sey. Hier erinnere man sich der vortrefflichen Gedanken, mit welchen der Herr D. Mizler (in der musikalichen Bibliothek I Band, IV Theil, 60 Seite) bey Beurtheilung des fünften Stückes des critischen Musici, allen Lehrbegierigen den Weg gebahnet, hierüber weiter nachzudenken.

§. 6. Wollte jemand mir einwenden: daß gleichwohl hin u. wieder erwachsene u. gesunde Leute gefunden würden, welche kaum drey Töne, geschweige die vollständige natürliche Melodie angeben könnten; mithin der angerühmte Grund unrichtig wäre; dem dienet folgendes zur Antwort: Mir selbst sind etliche Personen bekannt, welchen es schwer (ich kann aber nicht behaupten: unmöglich) fällt, alle sieben Stufen der Melodie zu betreten. Allein eben diese Personen gestehen auch, daß sie bey Anhörung eines musikalischen Stückes vermögend sind, etliche ihm gleichende Töne anzugeben. Wer getrauet sich aber wohl zu beweisen, daß gedachte Personen unter diesen gleichenden Tönen nicht die von dem harmonischen Dreyklange umzirkte Melodie verstanden haben wollen, ob sie gleich den Namen dieser uralten Sache niemals vernommen?

§. 7. Hieraus mache ich folgenden Schluß: Könnte man sich des harmonischen Dreyklanges entschlagen, u. in selbigem bald mehr, bald weniger als sieben einfache Tonstufen angeben, u. mit Beyfalle anhören, so würde kein gewisser Grund zur künstlichen Melodie u. Harmonie vorhanden seyn. Da aber die allgemeine Erfahrung (§. 4. bis 6.) die Unmöglichkeit bezeuget, sich des harmonischen Dreyklanges zu entschlagen, u. jedermann in selbigem nur sieben einfache Tonstufen angeben u. mit Beyfalle anhören kann: so offenbaret sich der untrügliche Grund, nach welchem alle künstliche Melodien u. Harmonien eingerichtet u. beurtheilet werden müssen.

§. 8.

§. 8. Gründet sich nicht die, zu unsern Zeiten zur Richtigkeit gebrachte, Lehre von den 12 Dur- u. 12 Moll-Tonarten lediglich auf das vorhin genannte Naturgesetz? Muß man also nicht zugleich gestehen, daß von einem willkührlichen Grundklange bis zu dessen einfachen Diapason nicht mehr als eilf nützliche Klänge bemerket werden können? Sollte es nicht möglich seyn, aus diesen unwidersprechlichen Wahrheiten die gewisse Anzahl u. den wahren Sitz aller wirklichen Intervallen herzuleiten? Wohlan! ich will nach meinen geringen Kräften in möglichster Kürze beweisen, daß in der Musik überhaupt nicht mehr, als

zweyerley Primen;
dreyerley Secunden oder Nonen;
viererley Terzen;
dreyerley Quarten;
dreyerley Quinten;
viererley Sexten;
dreyerley Septimen; u.
dreyerley Octaven gebrauchet werden

können.

Das zweyte Capitel.

Von der Anzahl u. dem Sitze aller in der Dur-Leiter befindlichen Intervallen.

Obloquitur numeris septem discrimina vocum.

Virgilius, Aeneid. Libr. 6.

§. 9. Ich ergreife demnach zuerst die Dur-Leiter, u. zwar in dieser Abhandlung, zu Vermei-

dung alles Misverstandes, durchgehends C dur nach allen möglichen Vorfällen. (Man sehe Tab. VII. No. 1. 2. 3. 4. 5. 6 und 7.) Aus derselben siebenerley Vorstellungen mit den darüber befindlichen Zahlen erhellet zur Gnüge, daß die gewöhnliche Redensarten: tiefster Klang und Grundklang; hier nicht einerley gelten: es muß nämlich nach einem willkührlichen Grundklange allezeit die Secunda major, Tertia major, Quarta minor, Quinta major, Sexta major u. Septima major folgen. Die nächstfolgende Klangstufe ist der ersten ähnlich, u. wird von uns gemeiniglich die reine Octave, von den altwitzigen Griechen aber Diapason genennet. So bald einer von diesen sieben Graden (NB. in harmonischer Absicht) um eine halbe Stufe erhöhet oder erniedriget wird: so bald wird in eine andere Tonart getreten. Je mehr es zu verwundern, daß sich bisher noch niemand getrauet, eine vollständige Abhandlung von den vernünftigen Ausweichungen u. unnatürlichen Verwandelungen der Tonarten zu liefern: desto mehr habe mich genöthiget gesehen, die vorgemeldeten Schranken der Dur-Leiter, welche doch jedem Singe- u. Spiel-Schüler billig bekannt seyn sollten, ausdrücklich zu benennen: denn eben durch diese allgemeine Abzeichen suche ich allen vermuthlichen Einwürfen vorzubeugen.

§. 10. Wenn man nun die sieben unähnlichen Klänge der einfachen Dur-Leiter, nach allen möglichen Vorfällen, gegen einander hält, so findet sich kein einziges Intervallum minimum noch maxi-

mum,

mum, sondern nur Intervalla minora u. majora, wie aus folgender Vorstellung aller in der harten Leiter befindlichen Intervallen Tab. VIII. No. 8. zu ersehen. Hierbey hat man sonderlich zu bemerken, daß die mittelste Zeile doppelte Dienste leistet: indem sie nämlich sowohl der obersten Zeile Grundstimme, als auch der untersten Zeile Oberstimme ist. Folglich lässet sich leicht erachten, daß die, auf den beyden untersten Zeilen befindliche, Zahlen den Sitz der Intervallen anzeigen. Warum ich aber jegliche Art

der { Secunden / Terzen / Quarten } den umgekehrten { Septimen / Sexten / Quinten }

gegen über gesetzet, braucht hoffentlich keiner Erklärung. Die vorhin unberührten Nonen haben mit den, ihnen ähnlichen, Secunden gleichen Sitz.

§. 11. Wegen des Sitzes der Octave muß ich mit meinen Lesern noch ein paar Worte theilen. Man setze nämlich den Fall: es fände sich in einem der neuesten Kirchenstücke etwa der No. 9. Tab. VIII. stehende Accordgang; so muß man ohne langes Bedenken gestehen, daß die Octave nicht nur auf der 1. 2. 3. 4. 5 u. 6, sondern auch auf der siebenden Klangstufe Quartier bekommen. (Meine Clavierschüler pflegen den Satz über der obigen Note H den unächten Mollaccord zu nennen, u. wissen, daß selbiger nicht nur auf der springenden Septima Modi duri, sondern auch auf der springenden Secunda Modi mollis bisweilen Platz finde.) Ferner

wird niemand die auf der Septima Modi hin u. her spaßierende Octave für verdächtig halten. Hingegen sind die No. 10. u. 11. Tab. VII. angebrachte Octaven grundfalsch: welche nach harmonischer Verknüpfung billig, wie N. 12 u. 13. Tab. VII. anzeiget, vermieden werden.

Das dritte Capitel.

Von der Anzahl und dem Sitze aller in der Moll-Leiter vorkommenden Intervallen.

Intervalla quædam, dum nocte quadam irrumpere vellent, a principibus exercituum capta sunt, et tandem abscissis auribus ad ignaros Musices relegata sunt, ubi interdum parce vivere satis compelluntur.

Claud. Sebast. Bellum musicale.

§. 12. Je leichter der Sitz und die Anzahl der Intervallen in der Dur-leiter sich hat finden lassen: desto schwerer scheinet es, ein gleiches in der Moll-Leiter zu bewerkstelligen. Allein wenn man nur überhaupt derselben unwandelbaren harmonischen Dreyklang, u. zugleich insbesondere die Septimam Modi majorem bey allen harmonischen Vorfällen genau beobachtet, so werden die vermeynten Schwierigkeiten von selbst wegfallen. Wer kann wohl beweisen, daß folgende täglich vorkommende Gänge (No. 14. Tab. VII. u. No. 15. 16. 17. Tab. VIII.) anders wohin als zum A moll führen? Würde bey No. 15. das ✱f als die erhöhete Sexta Modi; ferner

ferner bey No. 16. das ✱d als die erhöhete Quarta Modi; ingleichen bey No. 17. das b als die erniedrigte Secunda Modi, nicht sogleich von dem ✱g oder der Septima Modi majori verfolget, so würde man freylich nicht das gesuchte A moll erlangen, sondern bey dem genannten ersten Abzeichen ins G dur; bey dem zweyten Vorfalle ins E moll; u. bey dem dritten Umstande ins F dur gerathen.

§. 13. So gewiß nun obige vier Gänge ihre Richtigkeit haben: eben so gewiß lässet sich aus selbigen der Sitz u. die Anzahl aller zur Moll-Leiter gehörigen Intervallen herleiten. Um beliebter Kürze willen habe ich No. 18. Tab. IX. die wandelbaren u. unwandelbaren Klangstufen zusammen gefasset: allwo durch die großen Noten, der bey uns fast durchgängig beliebte Modus Aeolius ausgedruckt wird; hingegen durch die mit Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen versetzene kleinere Noten werden die wandelbare Klangstufen angedeutet. (Will jemand diese No. 18, ingleichen No. 1, in alle Tonarten transponiren, dem stehet es frey. Mir scheinet es hier eine unnöthige Arbeit zu seyn.)

§. 14. Wenn man nun diese eilf unähnlichen Klänge der siebenstufichten Moll-Leiter nach allen möglichen Vorfällen gegen einander hält, so finden sich nicht nur weit mehr Intervalla minora u. majora, sondern auch etliche minima u. maxima; wie No. 19. Tab. IX. zu ersehen, allwo die mittelste Zeile ebenfalls, wie im 10 §, doppelte Dienste leistet, indem sie nämlich sowohl der obersten Zeile Grundstimme, als auch der untersten Zeile Ober-

stimme

stimme ist. Folglich lässet sich leichtlich erachten, daß die auf den beyden untersten Zeilen befindlichen Zahlen abermal den Sitz der Intervallen anzeigen.

§. 15. Ehe ich den hier vermuthlichen Einwürfen begegne, will ich meine Meynung wegen des Sitzes der vorhin unberührten reinen Octave ohne Umschweife entdecken. Wer leugnet wohl die Richtigkeit folgender vier Sätze, (siehe No. 20. 21. 22 u. 23. Tab. X.) bey welchen dießmal haupsächlich auf die Septimam Modi majorem u. minorem; ingleichen auf die erhöhete Quartam Modi gezielet wird? Ist mir jemals was verdrüßliches vorgekommen, so sind es die (No. 24. 25 26 u. 27. Tab. X.) entgegen gesetzten Beyspiele, welche sich von mehr als einem nie gnug gerühmten Verfasser herschreiben. Wollte jemand diese letztern Exempel mit der Gegenbewegung oder andern hier ungegründeten Ausflüchten rechtfertigen, der würde sich aufs neue lächerlich machen. Hierdurch wird der Octave ebenfalls so wenig wie im 11 §. verwehret, auf der Septima Modi u. andern erhöheten Stellen hin u. her zu spatzieren.

§. 16. Da sich aus unterschiedenen Umständen vermuthen lässet, daß die im 14 §. (No. 19.) gefundene Anzahl der Intervallen einigen Lesern zu groß, andern hingegen zu klein scheinen werde; so nehme mir die Freyheit, die erstern zu fragen: Ob sie den Grund und den täglichen Vorfall der im 12 §. beygebrachten vier Gänge der Moll-Leiter leugnen können? So gewiß nun solches mit Bestande der Wahrheit nicht geschehen kann: so gewiß sind sie schul-

schuldig, ihr aus Uebereilung gefälltes Urtheil zurück zu nehmen; zumal, wenn sie bey dem obigen vierfachen Auf- u. Absteigen die öftere Begegnung eines accentuirten oder durchgehenden Intervalli minimi, minoris, majoris oder maximi in reife Betrachtung ziehen. Niemand aber folgere hieraus, daß ich ein großer Freund der, aus jenen widrigen Vorfällen entstehenden, herb-bittern Sätze sey. Ich habe zwar, ohne Ruhm zu melden, wie ein reichlich versehener Materialist, alles in Vorrathe, wie es nur verlanget werden kann: u. doch gebrauche ich für meine Person größtentheils nur Simplicia. Anbey bemühe ich mich, die wunderliche Lüsternheit einiger musikalischen Patienten nur auf vernünftige Art zu stillen. Warum denn? damit es mir nicht ergehe, wie etlichen Componisten, von denen gesaget wird: sie haben sich bey zunehmenden Jahren auf gehörlose Künsteleyen geleget.

§. 17. Die andere Gattung meiner Leser wird mir folgende vier Fragen vorlegen:

1) Ist nicht ✱d u. be eine Secunda oder Nona minima, u. umgekehrt be u. ✱d eine Septima maxima?
2) Ist nicht ✱g u. bd eine Quinta minima, u. umgekehrt bd u. ✱g eine Quarta maxima?
3) Ist nicht G und ✱g eine Octava oder Prima maxima, u. umgekehrt ✱G u. g eine Octava oder Prima minor?
4) Ist nicht ✱d u. bd eine Octava oder Prima minima? (u. umgekehrt bd u. ✱d eine . . .

Was

Was denn für eine? . . . . Vielleicht eine unmenschliche Octava oder Prima plus quam maxima?

Diese vier gedoppelte Fragen kann ich, ohne mir zu widersprechen, achtmal bejahen u. achtmal verneinen; nämlich unter folgender Bedingung: Sehen u. Hören ist zweyerley. Es stehet jedermann frey, diesen Ausdruck für keine Antwort zu halten: denn aus der Folge wird erhellen, daß die vorigen Fragen meistentheils auf Undinge zielen, welche eigentlich gar keiner Antwort werth sind.

§. 18. Damit aber jeglicher Leser selbige nach Belieben ohne Mühe recht begreifen könne, so will ich ihm einen Auszug meiner über jedes Paar gehegten Betrachtungen mittheilen. Wenn nach der ersten Frage ✱d u. be eine Secunda minima, u. umgekehrt be u. ✱d eine Sexta maxima seyn soll, so frage ich dagegen: Hat man nicht im 8 §. schon eingestehen müssen, daß ✱d u. be einerley Klang sey? Ist wohl ein anderer als der achte dem Einklange ähnlich? Muß nicht ein Componist seine Gedanken so vorstellen, wie es ihm die ewigen Gesetze des harmonischen Dreyklanges u. der siebenstufichten Melodie, in Absicht auf unsere Einbildungskraft, befohlen haben? Wer hat ihm den Freybrief gegeben, einerley Dinge für zweyerley auszugeben? Getrauet er sich wohl die Natur zu übermeistern, u. geschliffenes Glas für ächte Edelsteine zu verkaufen? Kann einer wohl an zweenen Orten oder in zweyerley Tonarten zugleich seyn? Ist es wohl ein

lobens-

lobenswürdiges Bestreben, dem mit Verstande bewaffneten Gehöre Blendwerke aufzubürden?

§. 19. Wie ich nun, im Namen aller Lehrbegierigen, über vorige Fragen um eine vernünftige Antwort auf das höflichste zu bitten habe: also lieget mir noch ob, die bisher beschriebenen zwo Schönheiten nach ihrer Abbildung darzustellen. Unter allen Mustern gefällt mir sonderlich dasjenige, welches man dem feinen Pinsel des weltberühmten Matthesons, im vollkommnenen Capellmeister auf der letztern Seite, zu danken hat, u. welches, mit gütigster Erlaubniß des vortrefflichen Urhebers, hier No. 28. (u. No. 29. Tab. X. umgekehret) beygefüget wird. Bey Nachschlagung des jezt genannten Matthesonischen Werkes zeiget sich, daß diesem bewährten Manne die Septima maxima u. Secunda minima eben so wenig als andern von Vorurtheilen befreyten Zuhörern gefalle. Gewiß ein glücklicher Umstand für mich bey so mancherley critischer Witterung!

§. 20. Bald wäre ein bedenklicher Umstand vergessen worden. Ich finde nämlich bey Durchblätterung meiner alten Partituren von ohngefehr den No. 30. Tab. X. beygefügten Satz, welcher vielleicht bey manchem folgende Gedanken verursachet: „Ist dieses nicht ein lebendiges Beyspiel der kleinsten Secunde? Entstehet nicht bey derselben Umwendung die größte Septime? Wird nicht durch beyde Vorfälle dem 18 u. 19 §. gänzlich widersprochen?„ Antwort: Nur nicht zu hitzig geurtheilet, noch den Statum controversiæ verdrehet! Wahr ist, daß ✱d u. be hier als eine Melodische

Secunda minima erscheinet. Kann aber wohl hieraus derselben harmonische Möglichkeit oder Richtigkeit gefolgert werden? Man betrachte doch das ganze Exempel nach seinem Zusammenhange: A moll ist der Grundton, das folgende ✱d ist das Kennzeichen von dem angrenzenden E moll, so aber per Ellipsin gleich verlassen wird. Hingegen be ist, nach der Anzeige des gleichfolgenden ✱c nichts anders als die erniedrigte zweyte Stufe von dem gleichfalls nahe liegenden D moll; worauf der Haupt-Ton, A moll, jene zwo schattichten Gegenden in ein heller Licht setzet. So bald die Ellipsis den Poeten u. Rednern nicht mehr erlaubet ist, will ich dieses u. andre dergleichen Exempel für falsch erklären: bis dahin behalten die im 18 §. angezeigte Foderungen wegen der kleinsten Secunde u. größten Septime ihre Richtigkeit.

§. 21. Wenn nach der zweyten Frage ✱g u. bd eine Quinta minima, u. umgekehrt bd u. ✱g eine Quarta maxima seyn soll, so frage ich dagegen: Wer kann eine zum A moll geschickliche Leiter von sieben Stufen verschaffen, auf welcher nebst dem ✱g zugleich das bd von dem vernünftigen Gehör gebilliget wird? Ist nicht, nach dem überall angenommenen 12 Dur- u. 12 Moll-Tonarten, ✱c u. bd einerley Klang? Kann wohl das hier zufällige ✱c was anders seyn als die Septima Modi major von dem verwandten D moll; oder als die Sexta Modi major von dem gleichfalls angehörigen E moll; oder aufs höchste als die neue Tertia Modi major, wenn nämlich das vorhabende A moll etwa in A dur verwandelt wird? Wie kann nun hingegen das weit

abge-

abgelegene b d hier in Anschlag u. Zusammenhang gebracht werden? Auch hierüber bitte um eine vernünftige Antwort.

§. 22. Denjenigen zu Gefallen, welche von der Quinta minima u. Quarta maxima niemals was vernommen, will ich etliche deutliche Merkmale ihrer verführenden Eigenschaften mit trockenen Choralnoten kürzlich anzeigen. Wer aber unterstehet sich Bürge zu seyn, daß diese (No. 31. 32. 33. 34. 35 u. 36. Tab. X. im A moll angestellte Masquerade den geneigten Zuschauern u. Zuhörern besser als mir selbst gefalle? Spectator, arrige aures!

§. 23. Ein jegliches dieser Beyspiele versichert mich zwar, bey der ersten u. dritten Note im A moll zu seyn; hingegen bey den mittlern Stellen bemerket mein mit Verstande bewaffnetes Gehör, daß ich mich wider Willen in einer entfernten Atmosphäre befinde: aus welcher ich aber jedesmal plötzlich wieder nach Hause geworfen werde. Wohl dem Pythagoräer, der die Ingredientien solcher aristoxenischen Kunststücke entkräften u. bemerken kann, daß die vorigen Blendwerke

bey	No. 31 u. 32	eigentlich aus dem	✱F dur oder moll	
	No. 33 u. 34		b A dur	
	No. 35 u. 36		✱G oder b A moll	

zur Ohrenteuschung entlehnet sind. Ich halte dergleichen Künsteleyen weit gefährlicher, als die bey unsern Zeiten meistentheils glücklich ausgerottete Augenmusik: ich meyne die vom Krebs angefressenen Fugen, u. was sonst darzu gerechnet wird. So

viel dießmal von der kleinsten Quinte u. größten Quarte, welchen oben belobter Mattheson auf der 301 Seite mit Recht Ungeheuer nennet. Abermal ein glücklicher Umstand für mich bey so macherley critischer Witterung!

§. 24. Da nach der dritten Frage G u. *g eine Octava oder Prima maxima; u. umgekehrt *G u. g eine Octava oder Prima minor seyn soll: so muß ich nicht nur den Ungrund der letzten kleinern Prime, sondern auch die falschen Benennungen der erstgedachten zwey Intersallen entdecken. Man sagt zwar im gemeinen Sprüchworte: In verbis simus faciles; welches ich dießmal also verdeutsche; Jedes ehrlich gebohrnes Kind erhält den Namen von seinem Vater, u. dieser kann unmöglich von jenem abstammen. Gesetzt nun, ich wollte zugeben, daß G u. *g eine Octava maxima sey: so müßte ich zugleich wider meinen Willen eingestehen, daß G u. g, A u. a, u. s. f. jedesmal Octava mojor sey; welches aber grundfalsch seyn würde: denn vernimmt man nicht jeglichen tiefsten Klang (in Harmonischer Absicht) als eine Eins ohne + oder —? Ist nicht eine reine Octave jedesmal ihrer Prime vollkommen ähnlich? Kann nun wohl besagtes G u. *g als eine Octava oder Prima maxima mit Bestande der Wahrheit ausgerufen werden? Wie ich nun auch hierüber um eine vernünftige Antwort bitte: also leugne ich nicht, was ich bereits im 14 §. bey No. 19 eingestanden, daß nämlich die Octava oder Prima major, ingleichen Octava minor möglich u. wirklich da sey.

Nim-

Nimmermehr aber wird die Prima minor bey dem mit Verstande bewaffneten Gehöre Beyfall erhalten, wenn sie auch von dem Erz-Capellmeister des grossen Moguls mit den schönsten Farben auf dem Papiere abgemalet wäre.

§. 25. Soll nach der vierten Frage ✱D u. bd eine Octava minima seyn, so frage ich dargegen: Ist es wohl vernünftig zu denken, geschweige zu sagen, daß bd mit A moll in naher Verwandschaft stehe? Uebrigens beziehe mich wegen des bd, als der kleinsten Quarte Modi, auf die vorigen Sätze, sonderlich auf den 21. §; jedoch mutatis mutandis, u. erwarte darüber ebenfalls eine gebetene Antwort. Soll ferner ✱d u. bd eine Prima minima seyn, so hat Adam, der Stammvater des menschlichen Geschlechtes, vielleicht auch eine Großmutter gehabt, mit Namen . . . Puf!

§. 26. Hier muß ich meine Leser mit folgender Erzählung überraschen: In meinen Schuljahren hatte ich, auf Anreizen des bekannten satyrischen Componisten, der kleinsten Octave erlaubet, mit der kleinsten Sexte als ihrer liebsten Gefährtinn, bey mir einzusprechen. Sie erschienen also beyderseits ganz demüthig in A moll gekleidet, wie Numero 37. Tab. XI. abgebildet worden. Das seltsame Bezeigen der kleinsten Octave veranlaßte mich, sie um alle ihre Umstände zu befragen. Da sie aber die Wahrheit theils nicht recht gestehen wollte, theils zweydeutige Antwort gab, mithin sich in größern Verdacht brachte; so suchte ich allmählig Gelegenheit, mich dieses verdrüßlichen

Gastes zu entledigen, u. befahl meinem treuen Diener, Namens Combinator, alle hierbey vorgefallene Merkwürdigkeiten aufzuschreiben. Dieser zeigte mir binnen wenig Minuten das ganze Verhör in möglichst kurz gefaßtem Zusammenhange, wie No. 38. 39. 40 u. 41. Tab. XI. zu ersehen. Aus der kleinsten Octave mit der kleinsten Sexte. N. 38 entstehet N. 39 Tab. XI. Octava oder prima plus quam maxima ad classem interuallorum quintam pertinens, ferner N. 40 Tertia minor u. tertia maxima zugleich.

§. 27. Diese aufrichtige Erzählung brauchet folgende zwo Erläuterungen: erstlich erhellet daraus der Grund dieses seit einigen Jahren im Schwange gegangenen Ausspruches: „Die vierfache Eintheilung, welche bey den Terzen u. Sexten bisher schon statt gefunden, muß auch bey den Primen u. Octaven; ferner bey den Secunden oder Nonen u. Septimen; ingleichen bey den Quarten u. Quinten gelten.„ Hätten die wohlmeynenden Herren Erfinder der unnatürlichen Klangstufen alles so genau betrachtet, wie mein vorhin genannter Diener, so dürften sie nicht folgende, auf ihren falschen Obersatz gegründete Schlußrede anhören: Die Eintheilung, welche bey einigen Intervallen statt findet, muß auch bey allen übrigen gelten. Nun hat uns der vorhergehende §. deutlich belehret, daß in der durchgehends vierfachen Eintheilung der Intervallorum minimorum, minorum, majorum u. maximorum zugleich die unmenschliche Prima u. Octava plus quam maxima ent-

enthalten sey: folglich können auch fünferley u. vielleicht mehrerley Secunden, Terzen, Qvarten, Qvinten, Sexten u. Septimen nach der Grösse des Augenmaaßes auf dem Papiere abgemalet werden: u. folglich ist es kein Wunder, daß ihr auf Sand gebautes Intervallen-System plötzlich eingefallen.

§. 28. Zweytens kann obige Nachricht manchem Leser Gelegenheit geben, sich derjenigen Betrachtungen wieder zu errinnern, welche er etwa ehemals bey Durchlesung des satyrischen Componisten, (Part. III, Cap. XXIII, Pag. 206 bis 207, Edit. von 1696.) über die daselbst zum Anschauen aufgetragene kleinste Secunde u. größte Septime; ferner über die unmenschliche Octave oder Prime u. kleinste Octave; ingleichen über die größte Quarte u. kleinste Qvinte nach u. nach angestellet, u. zweifelsohne schon damals sich überzeuget befunden, daß dergleichen widernatürliche Seltenheiten eben so wenig zur Belustigung des vernünftigen Gehörs, als alte vermoderte Pilze zum Sieden oder Braten, tauglich sind.

Das vierte Capitel.

Beantwortung der Frage: ob zwischen einem willkührlichen Grundklange und dessen einfacher Octave mehr als eilf Tone nöthig und nützlich sind?

Scinditur incertum studia in contraria Vulgus.

Virgilius Aeneid. Libr. 2.

§. 29. Es ist nicht zu leugnen, daß unsere Vorfahren bis zum Anfange dieses Jahrhunderts mit

den Intervallen fast allzukärglich umgegangen, indem sie nur die größern u. kleinern Klangstufen zu betreten erlaubten. Kann aber wohl jemand hieraus das Recht behaupten, diese lieben Alten deswegen zu verhöhnen, weil sie Bedenken getragen, sich zugleich in die kleinste u. größte Classe zu wagen? Ihre uns hinterlassene Schriften bezeugen ja zur Gnüge, daß ihnen die dahin gehenden Wege nicht unbekannt gewesen. Allein ihr redlicher Eigensinn, wegen möglichster Beybehaltung der reinen Consonanzen nach den wahren Verhältnissen, verbot ihnen zu glauben, daß vermittelst der Temperatur

die		nach Beschaffenheit des Termini acuti oder gravis zu anderer Zeit eine	
	Secunda minor		Prima *major*
	Secunda *major*		Tertia minima
	Tertia minor		Secunda *maxima*
	Tertia *major*		Quarta minima
	Quarta minor		Tertia *maxima*
	Quarta *major*		Quinta minor
	Quinta *major*		Sexta minima
	Sexta minor		Quinta *maxima*
	Sexta *major*		Septima minima
	Septima minor		Sexta *maxima*
	Septima *major*		Octava minor

seyn könne.

§. 30. Unsere Verfahren folgten also größtentheils dieser Regul: Intervallum sit aut majus, aut minus; tertium non datur. Wir hingegen bekennen bey jeglichem der eilf temperirten Klänge: Aut gravior, aut acutior. Wollte jemand zwischen einem willkührlichen Grundklange bis zu dessen

ein-

einfachen Diapason mehr als eilf Klänge bemerket wissen, der müßte zugleich beweisen können, daß die überall für richtig erkannte Lehre von den 12 Dur- u. 12 Moll-Tonarten grundfalsch sey: alsdenn würde er mit allen Musikverständigen streiten müssen.

§. 31. Ist mir jemals ein Ausspruch bedenklich vorgekommen, so ist es folgender: „So verschie„den jeglicher von den 12 bemerkten Tonen in den „Noten bezeichnet u. vorgestellet wird, so verschie„den ist auch dessen Klang. Nun hat C, D, E, F, „G, A, B u. H dreyerley; hingegen Cis, Dis, Fis „u. Gis viererley Stellungen: folglich hat man „nicht mehr u. nicht weniger als vierzig einfache „Klänge.„ (Man sehe Scheibens Abhandlung von den musikal. Intervallen ꝛc. Seite 30 bis 38.)

§. 32. Ein anderer ungenannter Sriftsteller behält ebenfalls den vorhergehenden Obersatz; machet aber seinen Unter- u. Schlußsatz also: „Da jeg„licher von den 12 bemerkten Tonen auf viererley „Art bezeichnet u. vorgestellet werden kann; so hat „man ganz gewiß 48 einfache Klänge.„ (Und folglich hätten wir ganz gewiß entweder 80 oder 96 Tonarten.) Wie wäre es aber, wenn irgends der dritte Mann, z. E. ein verschlagener Transponist oder Violinist, die 12 bemerkten Tone mit noch mehreren Erhöhungs- u. Erniedrigungszeichen ausstafierte? Würde das nicht ein vielreicherer Vorrath zum Kielerumschlage seyn? Jedoch Spaas bey Seite! Welcher unter diesen drey Systemmachern mag wohl Recht haben? Antwort: Keiner.

§. 33. Ich weiß zwar wohl, daß jeglicher bemerkter Ton nach dem Unterschiede der mancherley Tonarten auch unterschiedene Stellungen haben muß. Ferner ist mir nicht unbekannt, daß ein französischer Lambert u. andere hochgesessene Transponisten den 12 bemerkten Tonen mehr als ein unnöthiges Winter- u. Sommerstübchen zubereitet. Ich tadele auch nicht, daß man jeglichem bemerkten Tone, nach seinen unterschiedenen Stellungen, unterschiedene Namen beyleget. Denn gleichwie öfters eine einzige Person, heute oder morgen, in oder außer dem Hause, mancherley Aemter zu verwalten hat: eben so kann z. E. der Ton d zu anderer Zeit X c oder ß e seyn. Allein alle diese Umstände beweisen noch nicht, daß zwischen einem willkührlichen Grundklange u. dessen einfachen Diapason mehr als eilf Tone nöthig u. nützlich sind.

§. 34. Hierwider wird man mir folgende zweene Einwürfe machen: „1) Müssen nicht alle Kenner „der Violine, Violoncell, u. anderer uneinge„schränkten Instrumenten gestehen, daß z. E. zwi„schen D u. d mehr als eilf Klänge möglich sind? „2) Hat man nicht schon angefangen, aus dem Grun„de dieser Möglichkeit das Clavier u. die Orgel zu „verbessern?„ Antwort: Obgleich der bekannte Schulspruch: A posse ad esse non valet Consequentia; diese Fragen schon überhaupt entscheiden könnte: so will ich doch, zur Abwendung alles Misverständnisses, jegliche insbesondere betrachten. Jedermann gestehet, daß die Octave der einzige Raum sey, in welchem alle Intervallen circuliren.

Nie-

Niemand widerstreitet, daß diese Circulation lediglich durch abgewechselte Quinten und Quarten geschehen könne. Gesetzt nun, man wollte auf der Violine untersuchen: ob die im 31 u. 32 §. angemeldeten 48 Klänge richtig circulirten? so wird man bey No. 42. Tab. XI. fühlen, sehen u. hören, daß solches unmöglich sey: denn der daselbst bey der Zahl 1 angezeigte Terminus a quo wird mit dem Termino ad quem jedesmal wie der Mufti mit dem Obersten der Bramanen übereinkommen. Sollte nun ein solcher forschender Violinist noch mehr abgewechselte Quinten u. Quarten unter dem dreymal erniedrigten f; ingleichen über dem dreymal erhöheten e suchen u. finden; so möchte ich nicht gerne Urtheilssprecher seyn: denn ich müßte diesem Violinisten allerdings zugestehen, daß seine 48 Töngen mit leichter Mühe in mancherley Schismaten sich zertheilen lassen. Wer sie zählen will, der zähle.

§. 35. So unmöglich nun die Circulation der 40 oder 48 Klänge auf uneingeschränkten Instrumenten ist: eben so unmöglich lässet sich selbige, auch bey der künstlichsten Application der Finger, auf den nach heutiger Art eingeschränkten Blaseinstrumenten bewerkstelligen. Folglich werden diese wohl pausiren müssen, wenn jene ihre ungewisse Anzahl falsch gemessener Klänge mit langen Bogen u. kurzen Strichen auf das zierlichste hören lassen. Sollte jedoch jemand diese 40 oder 48 Klänge auf den mancherley Flöten u. berohrten Werkzeugen durch geschwächten oder verstärkten Wind möglich

zu machen sich getrauen: den würde jedermann ohne Widerspruch für den größten Windmacher halten.

§. 36. Den zweyten Einwurf im 34 §: „Hat „man nicht schon angefangen, aus dem Grunde „dieser Möglichkeit das Clavier u. die Orgel zu „verbessern?„ Beantworte ich mit einem deutlichen Ja! Denn mir ist nicht unbekannt, daß diese öfters unternommene Verbesserung eben so glücklich geendiget worden, als der angefangene Thurn zu Babel. (Genes. XI, 1-9.) Sollte allenfalls dasjenige nicht zulänglich seyn, was mein 1 u. 2 §, in Absicht der hieher gehörigen Umstände, auf das kürzeste beygebracht: so erbiete ich mich, lebendige Zeugen darzustellen, daß ich schon vorlängst sowohl Orgeln als Claviere unter meinen Händen gehabt, auf welchen mehr als zwölf einfache Tone anzutreffen. Unter den erstern nenne ich jezt nur das ansehnliche Werk zu Bückeburg in Niedersachsen, auf welchem zwar ✱d vom be, ingleichen ✱g vom ba durchgehends unterschieden ist. Niemand aber wird auf selbigem die im 34 §. festgesezte Circulation finden.

§. 37. Wollte ich ferner alles erzählen, was mir von so genannten verbesserten Clavieren Zeitlebens vor Augen u. Ohren gekommen, so würde ich meinen Zweck weit überschreiten: derowegen will jezt nur ein Paar der merkwürdigsten mit wenig Worten berühren. Erstlich nenne ich das sehr sauber ausgearbeitete Clavier von ein u. zwanzig Tasten in jeglicher Octave, welches der ehemalige gelehrte Cantor zu Minden in Westphalen, Otto Gibelius; u.

u. Joh. Arnold Fockerod, Cantor zu Hervorden angegeben, u. welches ich etliche Jahre unter meinen Händen gehabt; aber aus selbigem weiter nichts erlernet, als die Versicherung, daß ihm ebenfalls der circulirende Zusammenhang fehle. Zweytens erwehne ich desjenigen fünffachen Transponirclaviers, welches Herr Suppig zu Dreßden angegeben, u. dessen in der Matthesonischen Critica musica, I Band, 152 Seite, mit mehrern gedacht worden. Wer die harmonicalischen Gesetze verstehet, wird auf diesem bereicherten Clavier die unentbehrliche Circulation nicht suchen.

§. 38. Sollte es aber wohl nicht vergeblich seyn, von der angefangenen Verbesserung der Orgel u. des Claviers viel zu schwatzen? Hat man nicht schon durch einen u. andern Bothenläuser heimlich vernommen, daß künftig die Orgel oder das Clavier bey der Musik durchgehends pausiren soll? Gewiß ein hartes Gesetz! Der beste Trost hierbey ist, daß selbiges nicht eher als in der letzten Woche des 49 platonischen Jahres, unter dem Schalle aller Geigen, öffentlich eingeführet werden soll. Warum denn so späte? Erstlich wollen die alten u. neuen Erfinder der mancherley Interfallenclassen alle Streitigkeiten vorher zu Ende bringen, welche wegen der breiten u. schmalen, langen u. kurzen Finger auf den mancherley Geigen bisher vorgefallen. Zweytens hoffen sie unterdessen einig zu werden: ob 40, oder 48, oder noch mehr einfache Tone möglich u. erlaubt seyn sollen? Drittens wollen sie keine Kosten sparen, solche Künstler zu

ver-

verschreiben, welche denn mancherley Flöthen u. berohrten Instrumenten, durch verborgene Nebenlöcher u. quer-gesetzte Klappen, so abzuhelfen wissen, damit jeglicher falsch greifender Violinist seinen beständigen Rathgeber neben sich habe. Sollte dem ohngeachtet ein u. ander Fleckgen falsch klingen, so wird es doch allezeit gut klappen, wie die spanischen Castagnetten. Viertens soll kein Sänger angenommen werden, der sich nicht vorher bey einem solchen Instrumentalisten, wie der Dom-Pape bym Schauster, abrichten lassen. Fünftens sollen vorher an alle Orgeln u. Claviere folgende Worte mit großen goldenen Buchstaben gemalet werden: „diejenigen handeln wider die Na-„tur die sich mit dem Flickwerke der Subsemito-„nien behelfen wollen, u. stecken in großem Irr-„thum. : : : : Man mag 100 oder 1000 Subse-„mitonia nehmen, so wird doch die Zusammenbin-„dung der Harmonie unvollkommen u. lahm seyn „u. bleiben.„ (Werkmeisters Temperatur, Seite 52 u. 70.) „So ein Werk würde die Kirchen in „unglaubliche Kosten stecken, u. sähe doch darnach „mit aller seiner Herrlichkeit eben so aus, wie „ein Bettlersmantel, in welchen Ducaten vernehet „sind. : : : Es ist nur zu verwundern, daß „sich noch immer einige u. manchmal vortreffliche „Musici finden, welche sich nicht zu vornehme ach-„ten, dergleichen Scalis das Wort zu reden.„ (s. Neidhardts Temperatur, Seite 37 u. 38.)

§. 39. Nachdem ich nun das, seit langer Zeit durch mancherley ungegründete Meynungen, fast

aus-

ausgelöschte Naturgesetz von der Anzahl u. dem Sitze der Intervallen mit lebendigen Farben wieder deutlich gemacht: so wird es der beliebten Ordnung nicht zuwider seyn, dem critischen Musico künftig zu beweisen, daß die Verhältnisse der Intervallen schon längstens gewiß bestimmet sind. (s. dessen zweyten Theil, Seite 365.) Vielleicht erscheinet dabey die pythagorische gleichschwebende Temperatur, welche bey diesem Altvater bisher niemand gesuchet hat.

* *

Georg Phil. Telemanns neues musikalisches System.

Vorerinnerung.

Dieses System unsers geschickten Hrn. Telemanns ist bereits im Jahre 1743 von unserer Societät untersuchet worden, und einige Mitglieder hatten verschiedenes zu erinnern, man sahe es also noch genauer durch, u. wird nun mit den eigenen Worten Herrn Telemanns erläutert, zu jeden Liebhabers u. Kenners der Musik selbst eigenen Beurtheilung u. Vortheil bekannt gemacht. Das System selbsten wird auf der I. II. III. IV. V. VI. u. VII. Tabelle, wo die Abmessung der Intervallen zu sehen, vorgestellet. Wie dieses System zu verstehen u. zu gebrauchen sey, wollen wir nun unsern Herrn Telemann selbsten reden lassen.

Einige

Einige Grundsätze meines Telemannischen Systems.

§. 1. Jede Note einzeln betrachtet, ist ein Klang.

§. 2. Jeder Klang wird ein Grundklang, wenn er entweder der tiefste von zween oder mehrern höhern, oder auch der erste von zween oder mehrern mit ihm übereinlautenden Klängen ist.

§. 3. Die letztern sind eigentlich Verdoppelungen des erstern, u. werden Einklänge genannt.

§. 4. Jede Stufe, jede Linie u. jeder Zwischenraum in der Musikleiter einzeln betrachtet, lässet vier Klänge zu, deren je einer vom andern um vier Commaten entfernet stehet, u. welche sich nach u. nach um eben so viel erhöhen. Der erste ist ein Grundklang oder eine kleineste Prime, der zweete eine kleine Prime, der dritte eine große, der vierte eine größte. Ich nenne sie Primen, weil sie überall, wo sie stehen, die erste Stufe ausmachen.

§. 5. Aus diesen vier Primen erwählet man einen Grundklang, nach welchem alle übrige Stufen eingetheilet u. abgemessen werden. Es ist aber eine Prime bequemer dazu, als die andere. Denn wäre sie mit einem doppelten Kreuze (x) oder mit so viel Been (β) voran bezeichnet, so würden wir hier in mancher Stufe vier Kreuze, u. so viel Been finden, welches dem Schreiber u. Leser zur Last fallen dürfte. Daher ist in meiner Intervallentafel nur ein einzelnes Kreuz u. b, bey der Abmessung selbst aber, wegen mehrer Deutlichkeit ein nicht voran bezeichneter Grundklang angewendet worden.

§. 6.

§. 6. Dieser gemächlichste Grundklang nun nimmt die Stelle der großen Prime ein, welcher die größte im vierten Grade hernach folget.

§. 7. Die letztere ist das erste musikalische Intervall. Hier sollte ich geometrisch reden u. anzeigen, wie viel Raum ein jedes Comma einnähme. Allein dieß ist es, womit ich die Ehre habe, unserer erleuchteten Gesellschaft einige Beschäftigung zu machen, um zu erfahren, wie weit unsere Rechnungen zusammen treffen. So viel meide nur, daß ich die Commaten nicht in einer gleichen Weite, sondern in einer allmählichen Abkürzung der aufsteigenden Saite genommen habe, ohne einer merklichen Temperatur zu bedürfen, es sey denn ein sehr weniges für einen ziemlich großen Umfang.

§. 8. Wenn also die Länge einer Octave zwey Fuß ein Zoll u. ¾ nach hamburgischen Werkmaße ausmacht, so ist die Frage, wie viel Commaten von C bis zum D, wie viel von D bis zum E, weiter bis zu F ✳, G ✳, A ✳, H ✳ erfordert werden, also, daß von H ✳ bis zum C nur ein Grad übrig bleibet?

§. 9. Meine Meynung wegen der Töne erkläre also: Zween verschiedene Klänge machen von einem Grundklange an; bis durch alle Stufen u. Grade der Leiter, ein Intervall aus. Zween Klänge von Grundklage an bis in die nächste Stufe machen einen Ton aus. Jede Stufe nun enthält vier Klänge, davon wird der erste Klang in der nächsten Stufe über den Grundklange ein kleinester Ton, der folgende ein kleiner, der dritte ein großer, und

und der vierte ein größter Ton, u. so von Stufe zu Stufe.

§. 10. Ein kleinester Ton hat einen Grad, ein kleiner deren fünf, ein großer neun, u. ein größter dreyzehn, also jedesmal vier Grade im Anwachsen. Die großen u. kleinen halben Töne fallen auf diese Art weg. Wollen wir diese vier Töne als Intervallen betrachten, so zeiget sich eine kleineste, kleine, große u. größte Secunde. Steigen wir höher hinauf, so folgen eben so viel Terzien, Quarten rc. Nonen in eben der Beschaffenheit.

§. 11. Die Durchstriche nach den großen Tönen habe ich darum dahin gesetzet, weil die Gewohnheit uns jene mehr als die größten bekannt gemacht hat, wie auch um dem Augenmerke bey der Abmessung einige bequeme Ruhegrenzen vorzubilden.

§. 12. Es ist noch übrig, der Ziffern über den Intervallen zu gedenken, deren ein Generalbaß bedarf. Ich halte dafür, daß sie so zu schreiben sind, wie sie hier stehen, oder durch Veranlassung eines andern Grundklanges stehen würden, es wäre denn, daß sie wegen Ausschweifung ihrer benachbarten Noten ein Warnungszeichen zu sich nähmen.

Nun folgt die fernere Erläuterung Herrn Telemanns.

§. 13. Mein System hat keine Claviermäßige Temperatur zum Grunde, sondern zeiget die Klänge, so, wie sie auf uneingeschränkten Instrumenten, als Violoncell, Violine rc. wo nicht völlig, doch bey nahe, rein genommen werden können, welches denn die tägliche Erfahrung lehret.

§. 14.

§. 14. Hierbey nun ist nöthig, die möglichst-genaueste Entfernung eines Intervalls vom andern entweder durch Ziefern oder durch Linien anzudeuten, auf welches letztere ich ziele, wenn ich mich in meiner vorigen Erklärung auf eine allmählige Abkürzung der aufsteigenden Saite bezogen. Da ich aber bisher die Mathematik u. Meßkunst beym Componiren für entbehrlich gehalten, u. mich nur obenhin darinn umgesehen habe: Also ist meine Absicht hierbey die Glieder der ansehnlichen Gesellschaft, welche Meister in obigen Wissenschaften sind, zur Bewerkstelligung vorhin beregter Sache zu vermögen.

§. 15. Das Maß, Tab. XIV, wird meiner Meynung ein helleres Licht geben. Da wo ich ein x gezeichnet, habe ich allemal die Grenze eines großen Tons, der immer aus neun Commaten bestehet, bemerket. Und also müßten nun die Commaten hier u. da anders eingerichtet werden.

§. 16. Die Proportionen der abnehmenden Klänge verhalten sich folgender gestalt:

Von	bis	sind Zoll	u. Striche	
C	D	5	5	Striche,
D	E	5	—	gehen ab 5 Striche.
E	F✱	4	3	5
F✱	G✱	3	7	4
G✱	A✱	3	4	3
A✱	H✱	3	2	2

bleibt von H bis C ein Comma übrig. *)

§. 17.

*) Nach diesem Maaße hat der Zoll nur 8 Linien, oder Striche, da sonsten der geometrische 10 hat.

§. 17. Ob hin u. wieder ein geringes zu viel oder zu wenig gemessen ist, so kann es im Großen wenig verschlagen, u. mittelst eines zärtern Maßstabes, als ich gehabt, leicht unter die Zwischenintervallen vertheilet werden.

§. 18. Hiernächst wird von mir begehret, den Nutzen dieses Systems darzuthun. Ich wünsche indeß, daß er sich ohne dieß entdeckte, damit ich meinen Orvietan nicht selbst preisen dürfte. Aber man will. Ich muß.

§. 19. Es bestimmet eine durchgehends proportionirliche Gleichheit unter den Intervallen. Denn jede Stufe hat vier Intervallen, *) die um vier Commaten von einander stehen, u. welche ich so viel Primen nenne, nämlich eine kleineste, kleine, große, u. größte. Die Harmonie gewinnet hierbey nicht wenig. Klänge, die man bisher für unbrauchbar, da sie doch unentbehrlich sind, gehalten hat, indem jeder derselben, als Grundklang, alle vier erfoderten Secunden, Terzien rc. hat, deren Gebrauch u. Wirkung nichts weniger als so erschrecklich sind, wie sie von denen ausgeschrien werden, die sie für Gespenster halten, u. vor welchen sie Reißaus nehmen, u. sich nicht träumen lassen, ihre Eigenschaften näher zu kennen. Es sind etwan ein Duzend Jahre, da ich selbst noch glaubete, man würde bey Anhörung etlicher von deren Harmonie das Balsambüchschen zur Hand nehmen müssen. Allein die Erfahrung

*) Der Abgang bey der ersten wird in der Octave ersetzet, u. hat seine anderswo zu zeigenden u. in der Ordnung gemäße Ursachen.

fahrung hat mir den Irrthum benommen, u. dargethan, daß C✻, Eb u. Ab-Cbb ꝛc. nach einerley Gewürze schmecken.

§. 20. Wie ich einen Ton so beschreibe: daß zween Klänge in zwoen nächsten Stufen einen Ton ausmachen; also befinden sich hier gleichfalls viere, nach vorigem Maaße, u. unter eben solchen Namen. Bey diesen Umständen können wir der sonst so heiligen kleinen u. großen halben Töne entübrigt seyn, zumal da sie weder kalt noch warm sind, indem der erste mehr als vier, u. der andere weniger als fünf Commaten enthalten soll, u. der letzte beym vorgegebenen kleinen ganzen Tone, oder nach der kleinen Generalbaßschule kleinen Secunde p. 120, DE gar spatzieren gehen muß. Wie viel überflüßige Benennungen der Klänge, z. E. die wahre, einzige, vollkommene oder kleine, die gewöhnliche, gemeine, bekannte Quarte ꝛc. sind hierbey nicht zu ersparen? Wie viel zweydeutige, oder ungewisse als verkleinert, vergrößert, werden hier nicht verständlich gemacht? Ich kann also überzeugend sagen: Jede kleineste Terz, sie mag unter Been oder Kreuzen gesucht werden, stehet von ihrem Grundklange um 10 Commaten ab, jede größte Quarte um deren 31, zu geschweigen, was sonsten für bündige Folgerungen hieraus entstehen. Genug, ich habe bis auf den geringsten Punkt unserer praktischen Grundsätze, alles reiflich erforschet, gar viel unvernünftiges entdecket, u. bin so gut wie überführet, daß dieses System, u. was davon abhanget, zu mehrerm Zusammenhange des musikalischen Lehrgebäudes ein merkliches beytragen könne.

C. G.

C. G. Schröters
Beurtheilung des neuen musikalischen Systems Herrn Telemanns, auf Verlangen aufgesetzet.

Vorerinnerung.

Die Beurtheilung Herrn Schröters wird aus keiner andern Absicht eingerücket, als alle Kenner aufzumuntern, das neue Telemannische System genauer untersuchen zu können, u., wo möglich, solches brauchbar zu machen. Einwürfe u. Zweifel, so andere uns vorhalten, geben allezeit Gelegenheit, daß wir uns deutlicher erklären, daß wir mit andern die Wahrheit besser untersuchen, u. solche brauchbarer machen, wodurch das gemeine Wesen allezeit Vortheil hat, u. ein vernünftiger u. gelehrter Streit unter bescheidenen Männern ist niemals ohne Nutzen geführet worden. Ich bedaure nur, daß die wenigsten unter den praktischen Musikverständigen im Stande sind, diese Dinge einzusehen, u. sich daraus zu erbauen.

Nun folgt die Beurtheilung selbst.

§. 1. Da es dem Hrn. Capellmeister Telemann zum zweyten mal beliebet, sein System zur Untersuchung gütigst mitzutheilen, so findet meine Wenigkeit sich genöthiget, selbiges wegen seiner sichtbaren u. hörbaren Umstände etwas genauer zu betrachten. Der erste sichtbare Umstand ist ein beständig abwechselnder Quinten- u. Quartengang, welcher in dessen Verzeichniß der Intervallen folgender

gender gestalt gefunden wird. Siehe Tab. XI. No. 42.

§. 2. Je mehr dieser Gang manchem anfangs versprechen mag, desto mehr werden einige wissen wollen: warum das dreymal erhöhete h nicht ebenfalls, wie das dreymal erhöhete f, c, g, d, a u. e, zur Schaue vorgetragen worden? Hierauf wird der Herr Capellmeister Telemann ohnfehlbar folgende Antwort ertheilen: „Da das dreymal er„höhete h Anlaß geben würde, auf die fünfte In„tervallenclasse zu denken; diese aber die sechste „Classe u. s. f. auf dem Rücken träget, und beyde „Classen meinen Vorsatz überschreiten; so entdeckt „sich der sichtbare Grund, warum das dreymal er„höhete h wegbleiben müssen.„ Ich will gegen diese Antwort noch nichts einwenden, sintemal der 8 u. 9te §. offenbaren wird, daß schon in der vierten Classe etliche Intervallen anzutreffen sind, welche wirklich zur fünften gehören, folglich dem Telemannischen System selbst widersprechen.

§. 3. Aus dem bisher beygebrachten erhellet, daß ich keiner von denjenigen Organisten sey, welche die auf mannigfaltige Art erhöhete oder erniedrigte Noten für fürchterliche Gespenster ansehen. Denn ich habe derselben Eigenschaften schon in meinen Schuljahren zu Dreßden kennen gelernet, als ich nämlich daselbst mit Hrn. Suppigen, dessen in der mathesonischen Critica musica I B. S. 152. ebenfalls wegen der ietzt vorhabenden sichtbaren Umstände mit gehörigem Ruhme gedacht worden, geraume Zeit in Bekanntschaft gestanden, u. auf dessen

angegebenenen neuen fünffachen Transponirclavier mir manches vergnügtes Stündgen gemacht. Allein, wenn ich gedachten Herrn **Suppig** um die Circulation u. Zusammenhang seiner großen Tonmenge befragte, so antwortete er aus dem Tacito. Eben so verhält es sich mit dem künstlichen Clavier, von 21 Tasten in jeglicher Octave, welches der ehemalige Cantor zu Minden in Westphalen, **Otto Gibelius**, u. **Joh. Arnold Fockerod**, Cantor zu Hervorden angegeben, welches ich etliche Jahre unter meinen Händen gehabt, aber weiter nichts aus selbigem erlernet, als die Versicherung, daß ihm ebenfalls der circulirende Zusammenhang fehle. Andere Vorschläge zu geschweigen.

§. 4. Ich halte hier für überflüßig, einen ausführlichen Beweis anzustellen, daß der circulirende Zusammenhang aller nöthigen zwölf Töne am bequemsten durch das temperirte Quarten- u. Quintenmaß zu finden sey. Des seel. **Werkmeisters** u. noch vielmehr des königsbergischen Hrn. Capellmeister **Neidhards** Schriften mögen dießfalls das Wort für mich führen. Da nun in dem Telemannischen System der terminus a quo ßb - f mit dem termino ad quem x✱ - e keinen Zusammenhang aufweiset, so dürfte es wohl ein vergeblicher Zeitvertreib seyn, den Zollstab dießfalls zur Hand zu nehmen: zumal da uns nicht angezeiget worden, ob das rheinländische oder das parisische Maaß zu erwählen sey?

§. 5. Hierzu kömmt noch folgende triftigere Ursache: da nämlich Herr Telemann in seiner zweyten

ten Erklärung gestehet, daß sein System nur auf uneingeschränkten Instrumenten, als Violoncell, Violine, u. d. g. zu gebrauchen sey, so fragt es sich: Wo ein Pfeifenmacher wohne, der die mancherley eingeschränkten Flöten u. berohrten Instrumenten so zubereiten könne, daß sie mit den vorhin erwehnten durchgehends übereinstimmen? Denn mit veränderter Application der Finger solches lediglich zu bewerkstelligen, wird wohl eine unmögliche Sache bleiben. Hierdurch entdecket sich die erste Hauptursache der Nothwendigkeit, daß dieses System geändert werden müsse, wofern es zu mehrerm Zusammenhange des musikalischen Lehrgebäudes ein merkliches beytragen solle.

§. 6. Wären mir die hörbaren Umstände dieses Systems noch nicht bekannt, so würde mir die Neubegierde schon so viel Zeit verschaffen, alle Vorfälle desselben mit der Feder zu bemerken. Zur Vermeidung des Selbstbetrugs würde ich, statt des wohl temperirten Claviers, ein vollständiges Monochord vom achtfüßigen Klange ergreifen, u. auf selbiges die eingeschickten vier Classen der Intervallen, nach des Herrn Telemanns Sinne, mit möglichster Aufmerksamkeit tragen: nebst beygefügten eigentlichen Verhältnissen, deren ungemein große Grenzen ich bereits in der musikalischen Bibliothek II. B. IV. Th. 73 u. 74 Seite §. 30 bis 39 angezeiget. Allein, bey so bewandten Umständen wird es hoffentlich gnug seyn, etliche deutliche Merkmale ihrer verführenden Eigenschaften mit trocke. Choralnoten kürzlich anzuzeigen. Wer untersteher

 sich

sich aber Bürge zu seyn, daß folgende in A moll angestellte Masquerade den geneigten Zuschauern u. Zuhörern besser als mir selbst gefalle? Spectator, arrige aures. Tab. X. No. 31 bis 36. u. Tab. XIII. No. 12.

§. 7. Ein jeglicher dieser grönländischen Sätze versichert mich zwar anfangs, im A moll zu seyn; hingegen bey den mit NB. bezeichneten mittlern Stellen bemerket mein mit Verstande bewaffnetes Gehör, daß ich mich wider Willen in der Mondwelt befinde; woraus ich aber plötzlich, ohne eines Balsambüchschens benöthiget zu seyn, wieder nach Hause gebracht werde. Wohl dem Pythagoräer, der die Ingredientien solcher Aristoxenischen Kunststücke entkräften u. bemerken kann, daß die vorigen mit NB. bezeichneten Blendwerke

bey	a u. b	eigentlich aus dem	✱F dur oder moll	
	c u. d		b A dur	
	e u. f		✱G oder b A moll	
	g		g moll	

zur Ohrenteuschung entlehnet sind. Ich habe dergleichen Künsteleyen weit gefährlicher, als die bey unsern Zeiten meistentheils glücklich ausgerottete Augenmusik: ich meyne die vom Krebs angefressenen Fugen, u. was sonst dazu gerechnet wird.

§. 8. Meine wenige Nebenstunden erlauben mir iezt nicht, die obigen acht Sätze sub lit. a, b, c, d, e, f, g, vermöge der Versetzungskunst, (arte combinatoria) vollständig beyzufügen, u. mit Anmerkungen zu begleiten; noch viel weniger die

größte

größte Septime u. kleinste Secunde dießmal abzuhören: es würden sonst noch viel feinere Sächelchen zum Vorscheine gekommen seyn. Jedoch! vielleicht wird dieser unbeschreibliche Verlust durch ein Paar nagel-neue Intervalle mehr als 49 mal ersetzet: Man setze nämlich den Fall, ich hätte der kleinsten Octave, auf wiederholtes Verlangen heute erlaubet, mit der kleinsten Sexte, als ihrer liebsten Gefährtinn; s. mus. Biblioth. am oben angezogenen Orte §. 39. bey mir einzusprechen. Sie erscheinen also beyderseits ganz demüthig in A moll gekleidet, wie hier, Lit. i, zu ersehen, Tab. XI. No. 37.

§. 9. Das verdrüßliche Bezeigen der kleinsten Octave veranlasset mich, sie um alle ihre Umstände zu befragen. Da sie aber die Wahrheit theils nicht recht entdecken will, theils zweydeutige Antwort giebt, mithin sich in größern Verdacht bringet; so suche ich allmählig Gelegenheit, mich dieses ungebetenen Gastes zu entledigen, u. befehle meinen treuen Diener, Namens Combinator, alle Hauptumstände aufzuschreiben. Dieser zeiget mir binnen wenig Minuten das ganze Verhör in möglichst kurz gefaßten Zusammenhange sub lit. k, l, m, n, wie es Tab. XI folget.

§. 10. Wie nun hieraus wahrzunehmen ist, daß die Octava et prima plus quam maxima wirklich im Telemannischen System zu Hause gehöre, obgleich ihrer weder mit Worten noch mit Noten daselbst gedacht worden; also entdecket sich zugleich die zweyte Ursache der Nothwendigkeit (§. 5) selbiges ganz anders einzurichten: Alsdenn wird jedermann überführet seyn wollen, daß es zu mehrern Zusammen-

menhange des musikalischen Lehrgebäudes ein merkliches beytragen könne.

§. 11. Unterdessen gewinne ich, in meinen wöchentlichen zween Nebenstunden, vielleicht so viel Zeit, diejenigen Gedanken ins reine zu bringen, welche ich bereits 1739, bey Durchlesung der Scheibischen Abhandlung von den musikalischen Intervallen, nach u. nach aufgesetzet, um dadurch meinen von Jugend an gehabten Glauben noch mehr zu befestigen, daß nämlich der richtige Gebrauch der Zahl Sieben (NB. solchen) musikalischen Streitigkeiten ihr Ziel setzen könne.

§. 12. Uebrigens verhoffe der Herr Capellmeister Telemann werde nicht meiner geringen Person, sondern seiner zweyten Umsendung zuschreiben, wofern irgends meine Musa jocosa sich ein oder zweymal gewaget hat, dessen sinnreiche Anträge etwas lebhaft, jedoch mit gebührender Hochachtung, zu beantworten.

* *

C. G. Schröters

Beurtheilung der zweyten Auflage des critischen Musici.

§. 155.

Als ich die zweyte Ausgabe des critischen Musici empfieng, u. meine Beurtheilung der ersten Auflage damals noch nicht völlig abgedrucket war; so hielt ich mich verpflichtet, meinen Lesern

Lesern zugleich so kurz als deutlich bekannt zu machen, was in dieser neuen Ausgabe geleistet worden, deren Titel also lautet: Joh. Adolph Scheibens, Königl. Dänischen Capellmeisters, critischer Musikus; neue, vermehrte u. verbesserte Auflage. Leipz. bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. In groß Octav, über drey Alphabet stark, nebst der Zuschrift, Vorrede u. Register.

§. 156. Die Ursachen dieser ansehnlichen Vermehrung werden in der Vorrede unter folgenden Worten angegeben: „Einige Stellen u. Sätze in „verschiedenen Blättern erfoderten theils eine wei„tere Ausführung, theils aber eine deutlichere Er„läuterung, u. auch wohl einige Vertheidigung. „Daher sind nun die Zusätze u. Anmerkungen ent„standen. . . . Die Zusätze betreffen den Text selbst, „den ich damit vermehret u. weiter ausgeführet „habe. Die Anmerkungen aber enthalten verschie„dene Materien, die nicht im Texte selbst statt fin„den konnten.„ Ferner ist diese Ausgabe nicht nur mit vier neuen Abhandlungen, sondern auch mit sieben Streitschriften vermehret worden, welche letztere der crit. Mus. nach seinem eigenen Geständniß hin u. wieder mit etwas zu hitzigen Anmerkungen versehen hat. Bey Lesung dieses Ausdruckes verschwund mir schon die halbe Hoffnung zu der auf dem Titelblatte versprochenen Verbesserung. Dem ohngeachtet habe ich das Werk mit gehöriger Aufmerksamkeit gelesen, das Gute u. Böse von einander gesondert, beydes aber in folgenden §§. getreulich angezeiget.

§. 157.

§. 157. Im ersten Stücke (Nota 1) will der crit. Mus. seine neuen Leser überreden, daß er die Musik der Italiener niemals überhaupt zu verwerfen gesucht; allein vergebens: denn er hat bey seiner ersten Erscheinung, S. 2, ausdrücklich gesagt, „daß die Italiener nur allein an dem Verfalle der „Musik Schuld haben.„ Es ist also eine unsichere Ausflucht, wenn er jezt mit einem einzigen veränderten Worte zu behaupten suchet, „daß die Ita„liener meistentheils an dem Verfalle der Musik „Schuld haben.„ Folglich stehet mein 11ter §. noch feste, u. es wird seiner Person allzuschwer fallen, die daselbst aufgeworfenen 2 Fragen bündig zu beantworten. Weiter erkennet er (Nota 3) seine Schwäche gegen Herrn D. Mizlern, u. bekennet öffentlich, daß er durch dessen Vortrag gerühret u. zugleich überzeuget sey, daß er nicht die Einsicht besitze, der Welt künftig ein völliges System der Musik zu liefern. Wer ersiehet hieraus nicht, daß ein übereilter Spaas zu ernsthaften Folgen Gelegenheit geben könne?

§. 158. Im zweyten Stücke (Nota 3) vermeynet der critische Musikus, bey der bekannten Erzählung des Nicomachi von der pythagorischen Erfindung der musikalischen Verhältnisse, am ersten bemerket zu haben, daß die Saiten, wenn sie durch ein, nach Beschaffenheit der Verhältnisse abgewogenes, Gewichte beschweret werden, keineswegs den gehörigen Ton von sich geben. Allein er kommt viel zu späte, u. hat ohnfehlbar vergessen, in Neidhards besten u. leichtesten Temperatur, Seite 14, ehemals gelesen

zu haben, „daß der berühmte Mathematicus Ga-
„liläus solches zuerst will angemerket haben. Es
„ist auch nach der Hand die Regel aufgekommen,
„daß in solchen Fällen das Gewicht müsse doppelt
„genommen werden; u. dieses trifft ein. (s. Kir-
„cheri Musurgia u. Prinzens Exercit. Musicæ.)
„Allein genug, daß es auf dem Monochord seine
„Richtigkeit hat. Ich glaube, Pythagoras habe
„zwar die Gewichte an die Saiten gehenket, aber
„wie es daselbst nicht nach Wunsche gehen wollen,
„unter andern zu dem Monochord seine Zuflucht
„genommen. Die Nachkommen werden mit der
„Zeit eins mit dem andern vermenget, u. dahero
„beydes vor wahr ausgeschrieen haben.„ Uebri-
gens frage ich: Kann es wohl der Musik nachthei-
lig seyn, wenn von einigen gezweifelt wird, ob Py-
thagoras, David, Moses, Jubal oder Adam diese
herrliche Sache erfunden habe? Gnug, daß die Töne
mit gewissen Verhältnissen erstaunenswürdig ver-
knüpfet sind. Wie nun obiges Neidhardisches
Urtheil sehr stark nach Vernunft schmecket: also hat
der crit. Mus. dießmal fast drey Seiten mit leeren
Worten angefüllet. Treffliche Eigenschaften eines
Critici! Weit glücklicher ist er Seite 25, (Nota 7)
gewesen, allwo er vom Ursprunge der Oper lesens-
werthe Nachrichten beygebracht hat.

§. 159. Auf der 447 bis 485 Seite befindet sich
die erste neue Abhandlung worüber in der Vor-
rede folgender Bericht abgestattet wird: „In der
„Abhandlung von der Fuge habe ich mich aller
„Freyheit bedienet, die ich nur bey einer solchen
Mate-

„Materie, die doch sonst voller Schulzwang ist,
„anwenden konnte. Ich glaube dadurch erwiesen
„zu haben, daß es ganz leicht seyn würde, alle an-
„dere musikalische Materien, sie mögen auch noch
„so trivial seyn, als sie wollen, dennoch frey u. ver-
„nünftig abzuhandeln, u. sie einem jeden Leser ver-
„ständlich zu machen. . . . Es wird aber diese
„Abhandlung einen doppelten Nutzen haben: Ein
„bloßer Liebhaber der Tonkunst, der auch nicht das
„geringste von dieser Wissenschaft u. so gar nicht
„einmal die Noten versteht, wird alle darinn ent-
„haltene Sätze verstehen u. begreifen können. Der-
„jenige aber, der bereits einige Einsicht besitzt, u.
„in der musikalischen Zusammensetzung zunehmen
„will, wird sich daraus ohne weitere Beyhülfe in
„der Fuge zur Gnüge unterrichten können, u. nach
„einiger Erfahrung u. fleißiger Uebung alle einge-
„bildete Kunstwerke u. Heimlichkeiten der harmo-
„nischen Musik mit leichter Mühe einsehen lernen.
„Wie ich denn darauf bedacht gewesen, die Grund-
„sätze aller dieser Dinge mit hineinzurücken. Man
„hat also diese Abhandlung gleichsam als eine Auf-
„gabe anzusehen, wodurch man alle Arten musika-
„lischer Künsteleyen nach einem geringen Nachsin-
„nen u. einiger Tonerkenntniß wird auflösen kön-
„nen." Das heißt wohl recht über die Schnur
gehauen. Jedermann giebt zu, daß ein Composi-
tionsschüler noch viel wichtigere Dinge als die Ein-
richtung der mancherley Fugen zu erlernen hat.
Daß aber der Criticus diese Lehre trivial nennet,
u. als eine geringe oder leichte Sache ausrufet,
wird

wird ihm kein Harmonicus für gut sprechen. Er schmeichelt sich auch vergeblich, daß ein bloßer Liebhaber der Tonkunst, der nicht das geringste von dieser Wissenschaft u. so gar nicht einmal die Noten versteht, seine Sätze begreifen könne. Wer getrauet sich wohl, die hebräische Sprache zu erlernen, ohne derselben Buchstaben u. andere darzu gehörige Dinge vorher zu verstehen? Und welcher Compositionsanfänger wird aus des Critici Vortrage ohne tüchtige Beyspiele sich selbst zur Gnüge unterrichten können? Hieraus folget keinesweges, daß des Critici freye Abhandlung von der Fuge gänzlich zu verwerfen sey. Den Gelehrten ist ja gut predigen, u. wem bey der mancherley Zurichtung der Fugen ein Ekel entstanden, der hat hier Gelegenheit, seinen verdorbenen Magen ohne bittere Exempel zu stärken.

§. 160. Ich kann anbey nicht umhin, dem critischen Musico meinen Beyfall zu bezeugen, wenn er S. 455 sagt: „Der Hauptsatz in einer Fuge „(Thema oder Dux) ist eine kurze, doch voll„ständige Melodie. = = = Sie muß ohne Zu„thuung eines andern Satzes von sich selbst bestehen, „die Tonart genau anzeigen, u. endlich eine ordent„liche musikalische Periode ausmachen. Ein abge„brochener Satz ist nicht verständlich, er beziehet „sich allemal auf einen andern Satz; u. daher ma„chet er auch oft die Tonart undeutlich. Es muß „also ein Hauptsatz einer Fuge geschlossen seyn, „u. die Tonart genau anzeigen.„ Wie ich nun ebenfalls dergleichen Gedanken jederzeit geheget, also schrieb ich, 1738, folgende unschuldige Worte:

„Es

„Es fließet hieraus, daß derjenige keiner von den „größten Tonkünstlern sey, welcher irgends eine „Fuge über den Anfang des Gesanges: **Werde „munter, mein Gemüthe!** machen wollte.„ Ich hatte etliche Jahre vorher bey unterschiedenen Organisten schon ein halbes Dutzend Fugen über dergleichen melodische Brocken angetroffen, ohne zu vermuthen, daß der vortreffliche Mattheson in seinem vollk. Capellmeister, 1739, S. 383, noch eine hinzufügen würde. Man setze nun den Fall: diese **Matthesonische Fuge** gefiele nur allein ihrem Verfasser; so entstehet die Frage: Wo die Veranlassung zu diesem ungerathenen Satze zu suchen sey? Antwort: in dem ungegründeten Gesetze: **Aus allen Zeilen einer Choralmelodie eine Fuge zu machen.**

§. 161. Der vollkommene Capellmeister hat, S. 158, ja selbst gelehret, „daß aller Anfang einer „guten Melodie (folglich auch einer Fuge) mit sol„chen Klängen müsse gemacht werden, welche ent„weder die Tonart selbst vorstellen, oder ihr doch „nahe verwandt sind.„ Wenn man nun den Stoff der obigen Choralzeile, nämlich die vier Töne: a, h, c, d, per Artem combinatoriam 24 mal versetzet, u. mit dem harmonisch erschaffenen Gehör betrachtet, so erfähret man, daß jegliche Art sich nicht nur auf G dur, sondern auch auf A moll oder C dur ziehen lasse. Die Ursache dieser Ungewißheit ist, weil bey den erwehnten 24 Versetzungen jedesmal aus dem harmonischen Dreyklange entweder die Basis, oder die Chorda dominans, oder die

Chorda

Chorda medians u. dominans zugleich fehlet: worüber das urtheilende Gehör stutzet, zweifelhaft ist, u. folglich dergleichen einstimmigen Vortrag NB. beym Anfange eines musikalischen Satzes billig verwirft.

§. 162. Es könnte die Ungewißheit der Tonart bey solchen einstimmigen Vorfällen noch anders erkläret werden, wenn man nicht befürchten müßte, daß dem vollk. Capellmeister, S. 370, dergleichen Betrachtungen ein wenig zu stark in die Meß- u. Zahlkünste giengen. Ich muß mir also gefallen lassen, meinem vortrefflichen Herrn Gegner nur auf practische Art in folgenden drey Beyspielen zu zeigen, welchergestalt dergleichen unvollständige Melodien sich auf mehr als eine Tonart beziehen. Im ersten Exempel ist die Quartenmelodie: Werde munter, mein Gemüthe! nicht in das gewöhnliche G dur, sondern ohne Zwang in A moll folgendergestalt gebracht: Siehe Tab. XII. No. 1.

Zur Verfertigung des zweyten u. dritten Beyspiels ergreife ich noch eine, aus eben demselben Stoffe zubereitete, Quartenmelodie, welche den Anfang des bekannten Chorals: Da Jesus an dem Creuze stund rc. ausmachet. Selbige erscheinet sonst in phrygischer Gegend, u. beschäfftiget sich stark mit unserm A moll. Diesmal aber erwählet sie sich bald G dur, bald C dur zur Wohnung, auf folgende Weise: Siehe Tab. XII. N. 2. 3.

Wer diesen Vortrag u. dessen Absicht begreifen kann, der denke weiter nach. Niemand aber beschuldige mich, ob hätte ich dadurch allen Quart-

melodien das Fugenrecht abgesprochen. Hätte unser melodischer Eisbrecher, nämlich Herr Mattheson, sich vermittelst der unentbehrlichen Mathematik bemühet, den Stoff der Musik genau zu zergliedern, u. die sonderbaren Eigenschaften einer jeglichen einfachen Melodie (§. 119 u. 120) in Gegenhaltung des harmonischen Dreyklanges zu untersuchen; so würden seine Schriften, u. sonderlich sein vollk. Capellmeister, nicht mit so vielen Seltenheiten ausgepußet seyn: welche zu entdecken kein musikalischer Pabst weder mir noch andern verbieten kann.

§. 163. Da ich vielleicht künftig Gelegenheit habe, den unvergleichlichen Stoff der Musik in nähere Betrachtung zu ziehen; so verlasse ich iezt diese Materie; zumal da der vortreffliche Herr Mattheson in seiner Geschmacks-Probe, §. 22, mir noch ein schwerer Räzel vorgeleget, welches ich iedoch mit leichter Mühe also auflöse: Erstlich ist sein Vorgeben unrichtig, daß die Melodie seiner angeführten spanischen Thorheit auf eine kleine Quarte sich erstrecke. Denn so gewiß

fis - c		minor,
f - c	eine Quinta	major,
f - cis		maxima ist; eben

so gewiß ist aus dem Grunde der Verkehrung

c - fis		major,
c - f	eine Quarta	minor,
cis - f		minima; welche

leztere der melodische Raum des vorhin genannten Tanzes ist. Zweytens hat der Verfasser der Geschmacks-

schmacksprobe vergessen, in dem vollk. Capell-meister: die Versicherung gegeben zu haben, daß bey Vernehmung der kleinsten Quarte die Tonart gnugsam entdecket ist; woran meines Wissens niemand gezweifelt: folglich hat er mit seinem eigenen Schatten gefochten. Die Wahrheit dieses Berichtes findet man daselbst S. 158, vor dem Beyspiele: Soffro in piace.

§. 164. Nun frage ich alle unparteyisch gesinnte, welche mein Sendschreiben von 1738, u. in der Matthesonischen Geschmacksprobe den 15ten bis 28sten §. gelesen: Welcher von uns beyden hat seinen Satz zulänglich erwiesen? Wäre ich dem Herrn Mattheson iu der Moral gleich, so würde mir nicht schwer fallen, seine vielfältigen schmähsüchtigen Wortverdrehungen und auslachenswerthe Spötterenen mit gehörigem Zins zurück zu geben. Allein Tugend und Verstand übertessen alle rabulistischen Künsteleyen, über welche auch der critische Musicus in der neuen Vorrede seinen Ekel bezeuget, indem er bey Beleuchtung dieser Geschmacksprobe also spricht: „Gewiß, dieser Scribent hat in seinen Urtheilen insgemein so etwas „besonders, welches ihn von allen andern Leuten „unterscheidet, die mit mehrer Behutsamkeit urtheilen. . . . Ich will über die treffliche Stelle „(§. 20. Geschmacksprobe) wegen des Satzes „des Widerspruches und des zureichenden „Grundes keine weitern Betrachtungen machen. „Genug, sie verräth, daß der Verfasser derselben, „ (oder eigentlich der Umdrechsler und Verder-

der meines gründlichen Vortrages,) „nämlich „Herr Mattheson, nicht die geringste Kenntniß „einer Sache besitzt, die er doch, auf eine nur ihm „anständige Weise, ohne den geringsten Grund ver„wirft.„ Wer ersiehet hieraus nicht, daß der critische Musicus sich meiner gerechten Sache redlich angenommen, ohne umständlich zu wissen: welchergestalt Herr Mattheson meine vernünftigen Sätze ganz verkehrt vorgetragen, selbige mit Spöttereyen begleitet, und dadurch seine Leser abermal versichert, daß es ihm bald am aufgeheiterten Verstande, bald am guten Willen gefehlet habe. Diese beyden Seelenkräfte müssen ja bey einem Schriftsteller jedesmal beysammen seyn: sonst ist alles lehren, critisiren und moralisiren vergeblich. Zu Vermeidung solcher vergeblichen Arbeit kann Meyers Abbildung eines Kunstrichters, so zu Halle 1745 herausgekommen, vortreffliche Dienste leisten.

§. 165. „Asiatick Style and sublime Expressi„ons carry them into the Clouds. Wo stehet „das?„ Also fraget Herr Mattheson, S. 131, in seiner Geschmacksprobe, u. will dadurch entweder seinen Lesern aufs neue bekannt machen, daß er der englischen Sprache mächtig sey; oder es hat ihm ungemein gefallen, daß ich bey Abhandlung hoher Dinge mich nicht der niedrigen oder kriechenden Schreibart bedienet habe. Ich will ihn also aus schuldiger Hochachtung nicht into the Clouds führen, sondern in englischer Demuth ihm folgende sieben Ausdrücke zur Antwort geben:

You

You schall have as good, as you bring.
Ka me, ka thee.
You muse, as you use.
Great cry, little wool.
Warm hatch, harm catch.
It is never too late to repent.
Never too old to learn.

§. 166. Ich leugne anbey nicht, daß der Herr Legationsrath Mattheson mit der einen Hand in der Musik viel Gutes gestiftet, wodurch er sich einer sonderbaren Hochachtung würdig gemacht. Gewiß, sein ehemals ausgewachsener Ruhm würde niemals einen Abgang erlitten haben, wenn er sich nicht den löblichen Unternehmungen anderer vernünftiger Männer nach seiner spöttischen Art widersetzet hätte. Er gestehet ja selbst, daß die vereinigten Kräfte die besten sind: Wie kann er denn einzig u. allein alles in allen seyn? Wer hat denn das Gesetz gegeben: Alles ungeprüft für Wahrheit anzunehmen, was ein einiger großer Mattheson dafür ausgegeben? Wenn u. wo habe ich wegen seiner Schriften ein ungegründetes u. zugleich unbescheidenes Urtheil gefällt? Wie er nun dieses nicht darthun kann: also ersuche ich ihn hiermit ganz gehorsamst, mich, oder vielmehr sich selbst, nicht weiter bloß zu stellen; widrigenfalls bin ich gezwungen, öffentlich zu beweisen, daß er in seinen musikalischen Schriften so wohl sich selbst als der Wahrheit vielfältig widersprochen. Vielleicht scheinet es ihm ein sonderbarer Glückesfall zu seyn, daß derjenige reformirte Prediger, dessen ich oben §. 153

gedacht, u. der ihm vermuthlich nicht unbekannt ist, durch eine langwierige Krankheit u. erfolgten Tod verhindert worden, den Abdruck meiner ihm disfalls aufgetragenen Schrift zu besorgen, deren Titul also lautet: **Der wider die Wahrheit u. wider sich selbst streitende grosse Mattheson abgeschildert am kleinen Flusse Zorge.** Eine kleine Probe daraus wird hoffentlich nicht schaden. Man ergreife dessen dritte **Eröffnung des Orchestre**, u. lese S. 376, §. 77: „Wollen wir „mathematisch reden, so nimmt auch der allerge„ringste Unterschied, z. E. das Zwölftel eines „Commatis, die **Natur des** Intervalli **weg**.„ So gleich lese man weiter, S. 480, §. 23: „Das „Abnehmen oder Zusetzen in der Temperatur än„dert Naturam Intervalli musici **gar nicht**.„ Kann wohl beydes wahr seyn? Jedoch dismal gnug! Den Beschluß dieser meiner ersten Nothwehr entlehne ich, mit gütigster Erlaubniß, aus dem noch vor mir liegenden Orchestre, S. 23, §. 29 u. 30: „Wo die steife Einbildung regie„ret, daß man einmal vor allemal rechter Lehre „sey, da ist dieselbe gleichsam ein Schlagbaum, „vor welchem die Wahrheit stutzen muß. Alle „Leute sind da blind, schielend oder einäugig; wir „allein aber aufrichtige Chineser. Das Habrech„ten dienet es wohl zu was anders, als zur **Beförderung der Dummheit?**„

§. 167. Kaum habe ich mich entschlossen, wegen unsers Herrn Matthesons kein Wort mehr zu verlieren: so sehe ich mich wider Willen genöthiget,

seiner

seiner noch einmal mit gebührender Hochachtung zu gedenken. Es hat nämlich derjenige Alfonso, welcher die Mizlerischen Oden hänisch angezwacket hat, (s. mus. Bibliothek II Band, II Theil, Seite 274 bis 291) für nöthig befunden, sich disfalls, auf der 499sten Seite des crit. Musici, öffentlich also zu erklären: „Es ist so weit wahr, daß „dieser Alfonso damals ein Schreiben an gedachten Herrn Mattheson der Mizlerischen Oden „wegen abgelassen; Allein er muß auch gestehen, „daß, als er das, in der Ehrenpforte eingerückte, „zu Gesichte gekommen, er befunden, daß man „ihm das Recht, sich desselben anzumaßen, entzogen hat. Kurz, er hat seine eigene Arbeit selbst „nich mehr gekannt: Die Schreibart ist hin u. „wieder verändert u. umgeworfen worden, u. am „Ende befindet sich eine ganz eigene Veränderung, „indem ein ganzer Satz meistentheils weggelassen „worden. Mit einem Worte, die Schreibart ist „geflickt, ungleich, u. also der Brief seinem ersten „Urheber unähnlich geworden. Es begiebt sich „dahero unser Alfonso aller Ansprüche, die er sonst „darauf machen könnte. Und er hat auch Recht „darzu: Denn wer wollte wohl Lust haben, in einem aus vielerley Farben zusammengeflickten „Kleide öffentlich zu erscheinen? Man überläßt „die Ehre, diesen Brief geschrieben zu haben, also „ganz gerne demjenigen, der ihn also zusammengeflicket hat.„ Hier fragt man billig: Wer dieser Briefflicker sey? Sollte wohl der vortreffliche Baumeister der musikalischen Ehrenpforte,

unser Herr Mattheson, sich solcher unanständigen Arbeit unterzogen haben? Und sollte wohl obiger Alfonso eben diejenige Person seyn, welche ich bereits, §. 78, als unsern critischen Musikum glücklich entdecket? Er sey wer er wolle, so ist ihm als einem dreyfachen Erzlügner, ingleichen Herrn Mattheson, (in den vorhin angeführten zehen Blättern der mus. Bibliothek) der Text dermaßen gelesen und erkläret worden, daß weder ich noch ein anderer wegen der Mizlerischer Oden weiter etwas sagen wird.

§. 168. Wie der critische Musikus, schon bey seiner ersten Erscheinung, mehr als einmal sehr wohl bemerket hat, daß die Organisten bey dem Vor- u. Nachspielen sehr oft auf lächerliche, abgeschmackte und anstößige Art ausschweifen; also hat er iezt, S. 515, eine vortreffliche Anmerknng aus dem englischen Zuschauer angeführet, welche also lautet: „Wenn oftmals der Prediger mit ziemli„cher Andacht u. Kunst seinen Text abhandelt, . . . „ich auch sowohl bey mir selbst, als bey den übri„gen Zuhörern, eine Verfassung zu guten Gedan„ken bemerkt; so sind dieselben alle zugleich über „einem poßirlichen Spiele aus dem Organistenhim„mel davon geflogen.„ In Betrachtung dieses großen Aergernisses will ich die angehenden Organisten, welche die musikalischen Wissenschaften verabscheuen, nochmals wie §. 57, mit folgenden unwidersprechlichen Ausspruche aufmuntern: Ein vollkommener Organist muß nicht weniger als ein tüchtiger Capellmeister verstehen. Obwohl ein sol-

cher

cher Organist gemeiniglich wenigere Einkünfte als ein Capellmeister hat, so ist er doch eben so vielen, ja schwerern, Pflichten unterworfen.

§. 169. Bevor ich des critischen Musici übrige neuen Abhandlungen beurtheile, muß ich noch dreyerley berühren; Erstlich ist, S. 517 bis 520, eine lesenswürdige Betrachtung über die Kirchenmusik, aus dem vorhin genannten Zuschauer, beygebracht worden. Zweytens sind, S. 625 bis 628, aus Isaac Vossii Abhandlung; De poëmatum Cantu et viribus Rhythmi, etliche ausdrückliche Stellen angeführet, welche den Rhythmum u. das Metrum genau unterscheiden. Zugleich ist angemerket, daß in dem vollk. Capellmeister diese wichtige Materie nicht mit gehörigem Fleiße u. Nachdenken abgehandelt worden. Da drittens das 71 u. 72ste Stück keine Verbesserung erhalten haben, und selbige doch der stärkste Bewegungsgrund zu meiner Beurtheilung gewesen; so stehet mein Beweis, daß die Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition unentbehrlich sey, noch feste, u. kann auch nimmermehr umgeworfen werden.

§. 170. Des critischen Musici zweyte neue Abhandlung ist, S. 721, ein Entwurf einer Eintheilung der Musik, zur Erläuterung des dritten Stückes. (§. 20) Der Anfang lautet also: „Herr Magister Mizler hat recht, wenn „er mit meiner Eintheilung der Musik, so wie sie „in der ersten Auflage befindlich war, nicht zufrie„den ist.„ Gut! Warum hat denn der critische

Musikus wider die wohlgemeynten Erinnerungen eines bescheidenen Mizlers sich so sehr gesträubet? (§. 6.) Gewiß, man würde es ihm für eine große Tugend auslegen können, wenn er iezt das dritte Stück nebst allen verhaßten persönlichen Umständen gar weggelassen hätte: so könnte er sich vor aller Welt einer wahren Besserung rühmen.

§. 171. Die dritte neue Abhandlung betrifft, Seite 733, das Recitativ. Vielleicht wird mancher sich hierbey verwundern, daß ich des critischen Musici hin und wieder gebrauchten dunklen Ausdrücke nicht berühret habe. Gesetzt nun, ich hätte selbige genau bemerket; würde nicht der Criticus mir antworten: Exempel oder Beyspiele aus anderer Componisten öffentlichen Werken machen den wörtlichen Vortrag deutlich. Jedoch dieses iezt beyseite gesetzt: denn es findet sich ohne dem hier noch zweyerley, worüber ich mit ihm zu sprechen mir abermals die Ehre nehme. Das erste betrifft seine enharmonischen Intervallen, welche er bey Verfertigung eines Recitativs wiederum ungemein anpreiset. Wenn er aber meine Abhandlung: **Der musicalischen Intervallen Anzahl u. Sitz**, aufmerksam wird gelesen haben, u. der Wahrheit Raum geben will; so muß er gestehen, daß seine, 1739, ausgegebene Abhandlung **von den musicalischen Intervallen und Geschlechten**, als ein grundloses Werk, jähling eingefallen, sey, weil es S. 13, §. 13. auf den verkleinerten halben Ton, auf den kleinen halben Ton, auf den großen halben Ton, u. auf den ganzen Ton gebauet

bauet worden. Treffliche Grundstücke! Dergleichen Unglück hat iedesmal die Verächter der Naturgesetze überfallen; ich meine diejenigen, deren Stammvater in des bekannten Straßburgischen Lippii Synopsi Musicæ, Aristoxenus bardus genennet wird.

§. 172. Das zweyte betrifft die Veränderungen der Tonarten, wovon ich zwar schon oben, §. 58 bis 76, viel nützliches beygebracht. Weil aber daselbst die seltenen Ausweichungen nur kürzlich berühret worden: so will ich ietzt, zu mehrerer Erläuterung dieser noch dunkeln Sache, ohne weiteres Bedenken der erste seyn, der dieser Fremdlinge einer circulirenden Hochachtung werth schätzet. Es ist bekannt, daß Heinichens, Matthesons u. Mizlers vollständige Circul der 24 Dur- u. Molltone ihren Ursprung aus dem zusammengesetzten Qvinten- oder Qvartengange der 12 Dur- und 12 Molltone empfangen haben. Wer sich nun hierbey erinnert, daß aus der harmonischen Theilung der Qvinte die Tertia major u. minor entstehet, der wird folgende Circulgänge durch die größern u. kleinern Terzen, als seltene Ausweichungen, für gegründet halten.

§. 173.

§. 173. Vierfacher Circulgang durch grössere Terzen, sowohl aufwärts als niederwärts:

1.	2.	3.	4.
Fis dur	Cis dur		
Fis moll	Gis moll	Gis moll	Dis moll
D dur	A dur	E dur	H dur
D moll	A moll	E moll	H moll
B dur	F dur	C dur	G dur
B moll	F moll	C moll	G moll
Ges dur	Des dur	Aes dur	Ees dur
		Aes moll	Ees moll

§ 174. Dreyfacher Circulgang durch kleinere Terzen, sowohl aufwärts als niederwärts:

1.	2.	3.
Cis dur		
Cis moll	Gis moll	Dis moll
E dur	H dur	Fis dur
E moll	H moll	Fis moll
G dur	D dur	A dur
G moll	D moll	A moll
B dur	F dur	C dur
B moll	F moll	C moll
Des dur	Aes dur	Ees dur
	Aes moll	Ees moll

§. 175.

§. 175. Zweyfacher Circulgang der größern Secunden:

1.	2.
Dis moll	Gis moll
Cis moll	Fis moll
H moll	E moll
A moll	D moll
G moll	C moll
F moll	B moll
Ees moll	Aes moll

So fremde dieser zweyfache Circulgang der größern Secunden manchen anfänglich scheinen wird: so nützlich lässet er sich, zumal niederwärts, bey traurigen Ausdrückungen gebrauchen, wenn nämlich der Anfang des neuen Eintritts etwa mit dem erhöhten siebenden Klange geschiehet. Hingegen aufwärts wollen diese Secundengänge mir selbst noch nicht recht gefallen, obwohl bey denen Römisch Catholischen das Da pacem, Domine! auf diese Art täglich abgesungen wird. Man prüfe alles, u. behalte das Beste!

§. 176. Es verstehet sich von selbst, daß man in diesen 9 neuen Cirkelgängen iedesmal nach Gutbe-

finden

finden anfangen und schlüßen kann, wo u. wenn man will. Wer nun vollends diese circulirende Veränderungen der Terzen und Secunden vernünftig zu mischen weis, der wird sich nicht mehr über den Mangel der so genannten seltenen Ausweichungen beschweren. Unter meinen ausgearbeiteten Auffsätzen befindet sich folgende

Aufgabe:

Aus einem willkührlichen Dur- oder Mollone in alle übrigen Dur- und Mollone so zu gehen, daß iedesmal die vornehmsten u. meisten Stufen der melodischen Leiter betreten werden, u. das Gehör keinen Verdruß empfinde. Wenn ich erfahre, daß mein bisheriger Vortrag wegen der veränderten Tonarten Beyfall findet, so bin nicht abgeneigt, die ietzt angezeigte Aufgabe ins reine zu bringen, u. unter gewissen Bedingungen öffentlich bekannt zu machen. Aber sollte wohl der critische Musikus, nebst andern Liebhabern der verwechselten Generum modulandi u. der so genannten enharmonischen Intervallen, hierbey was gewinnen?

§. 177. Ich komme nun zu der vierten neuen Abhandlung, S. 750 bis 795, vom Ursprunge, Wachsthume, u. von der Beschaffenheit des ietzigen Geschmaks in der Musik, wovon ich sogleich das wichtigste getreulich anzeigen will, wenn ich zuvor ein paar Steine des Anstoßes beleuchtet habe, welche der critische Musikus, S. 751, sich selbst in den Weg geleget. Der erstere siehet also aus: „Nichts ist einer Wissenschafft überhaupt schädli-

„cher

„cher, als wenn sich solche Leute zu ihrer Verbesse„rung aufwerfen, die doch nicht die gehörigen Kräf„te besitzen, ein so wichtiges Werk auszuführen.„ Das heißet so viel: Hat gleich unser Criticus zur Verbesserung der Musik nichts beygetragen, so hat er doch in zerstreueter Ordnung erzählet, was von den besten Componisten in den neuern Zeiten geleistet worden. Er sagt weiter: „Nichts verhin„dert zugleich die Ausbreitung des guten Ge„schmacks so stark, als wenn sich eine Menge an„sehnlicher Leute, deren Rang u. Nachdruck doch „nicht Bürgen ihrer Witzes u. guten Verstandes „sind, ihren Beyfall solchen Männern zueignen, die „eben so unwissend sind, als sie selbst.„ Wohl geschossen, aber nicht getroffen! Da in dergleichen Fällen kein Errathen gilt, u. ich Bedenken trage, den crit. Mus. zu fragen: an welche ansehnliche Leute er bey Niederschreibung obiger Worte gedacht; so mag er selbst Sorge tragen, wie er mit Ehren darüber wegstolpert. So gewiß keiner unter einer ansehnlichen Gesellschafft nöthig hat, sich um einen Bürgen wegen seines Witzes u. guten Verstandes zu bemühen: eben so gewiß würde es einem achselzuckenden Bürgen des critischen Musici höchst nachtheilig seyn, sich seiner öffentlich anzunehmen.

§. 178. In den folgenden Blättern berühret er denjenigen Umstand, welcher vornämlich den ietzigen Geschmack gebohren hat, wobey Fux, Caldara, Marcello, Astorgas, Conti und andere, in den vorigen Jahrhunderten, gute Componisten

ihr

ihr gebührendes Lob empfangen. Mit Vergnügen lieset man, daß Kuhnau, Kaiser, Telemann, Händel u. Heinichen diejenigen Männer sind, mit welchen unser Vaterland den Ausländern Trutz biethen kann: weil von ihnen am meisten die erweiterte Ausbreitung des guten Geschmacks u. diejenige vernünftige Tonkunst herstammet, welche unter den Händen eines Hassens, u. eines Granns, die Bewunderung Weschlandes geworden ist.

§. 179. Wie ich schon mehr als einmal bemerket, daß der critische Musikus von dem Geschmacke überhaupt irrige Begriffe habe; also offenbaret sich solches ietzt weit mehr, indem er, S. 769, also schreibet: „Der gute Geschmack ist eine gesunde Fähig„keit des Verstandes, dasjenige zu beurtheilen, was die „Sinne deutlich empfinden.„ Ich hingegen sage mit dem oft angezogenen vortrefflichen Gottsched also: So gewiß die Begriffe u. Vorstellungen, so wir uns von dem Geschmacke der Speisen u. Getränke machen, bey aller ihrer Klarheit nichts deutliches in sich haben: eben so gewiß hat der metaphorische Geschmack in der Musik nur mit klaren, aber nicht mit deutlichen Begriffen der Dinge zu thun. Da nun der crit. Mus. im 40sten Stücke schon eingestanden, daß er der Gottschedischen critischen Dichtkunst nachgeahmet; ietzt aber wegen des Geschmacks derselben ausdrücklich widerspricht; so muß er, nicht ich, diese Sache ausmachen. Neganti incumbit probatio. Wofern aber ihm solches nicht möglich ist, so muß er den größten Theil seines verhandelten Ge-

schmacks

schmacks zurücke nehmen: folglich ist es eine unumstößliche Wahrheit, was ich sowohl vorhin (§. 8, 13, 97, 98, 99, 125, 131) als ietzt deswegen beygebracht. Wie nun alles dieses mich nicht hindert, öffentlich zu bejahen, daß wir in der Tonkunst den guten Geschmack größten Theils erreichet haben, u. daß die Ausübung derselben in dieser Weltgegend noch niemals so hoch als ietzt gestiegen; also bleibt es bey obiger Losung: Plus ultra mathematice & physice!

§. 180. Auf der 796 bis 810ten Seite befindet sich des Critici Untersuchung eines von dem Herrn Pastor Brandenburg verfertigten geistlichen Singegedichtes, welches schon in der Vorrede des zweyten Theils der ersten Auflage des crit. Mus. zu lesen gewesen. Dieses Oratorium führet folgenden Titel: Belsazer, als ein Exempel der göttlichen Strafgerichte über die Sicherheit der Gottlosen; u. ist am Ende des 1739sten Jahres in der Marienkirche zu Lübeck von Herrn Kunzen, Director der Musik u. Organisten daselbst, in den gewöhnlichen Abendmusiken aufgeführet worden. Es wird in dieser Untersuchung zugleich versichert, daß der Herr Pastor Brandenburg die in der Natur gegründeten Regeln von der Einheit des Orts, der Zeit u. der Haupthandlung, bey dieser dramatischen Vorstellung sehr genau beobachtet, u. daß die Personen nach den damit verknüpften Umständen, auf das eigentlichste characterisiret worden. Seltene Eigenschafften eines Dichters!

§ 181. Der critische Musikus hat sehr wohl gethan, daß er die bey der ersten Auflage befindliche Uebersetzung der Gedanken des Aristoteles von der Musik dismal zurück gelassen, u. an deren stat des Herrn Secretair Schlegels Uebersetzung, S. 811 bis 832, eingeschaltet hat, welche keinen gemeinen Vorzug vor jener verdienet, indem sie nach dem Griechischen verfertiget worden. Wie sie nun durch des Critici beygefügte Anmerkungen, sonderlich durch die 3te, 4te, 5te u. 6te, nicht verunzieret ist: also verdienet die eilfte aller Leser Beyfall. Denn indem Aristoteles im 7ten Capitel des 8ten Buchs seiner Politik saget: „Es gefällt uns der „Unterschied nicht übel, den einige in der Philoso„phie von den Gesangweisen machen, da sie die„selben in moralische, practische u. enthusia„stische eintheilen, u. s. w.„ so vergleichet unser Criticus der alten Griechen' moralische Gesangweisen mit unserer Kammermusik; die practischen mit der theatralischen; u. die enthusiastischen mit der Kirchenmusik.

§. 182. Bey weiterer Durchblätterung entdecket sich eine Menge übelgerathener Anmerkungen zu folgenden bekannten Schriften:

1. Birnbaums unpartheyische Anmerkungen ꝛc.
2. Des crit. Mus. Beantwortung derselben.
3. Birnbaums Vertheidigung seiner Anmerkungen.
4. Auszug aus Mizlers musikal. Bibliothek.
5. Eines ungenannten vollk. Capellm. erstes Stück.

6. Bey=

6. Beylage zu dem 77sten St. des crit. Musici.
7. Erklärung dieser Beylage.

Dieser unvermutheete Streich erwecket mich u. alle unparteyische Leser, öffentlich zu rufen: Willkommen zum andern, dritten u. letztenmal, ihr sieben Streitschriften, welche der von dem critischen Musiko angesponnene Zank wegen des weltberühmten Herrn Capellmeister Bachs veranlasset hat! Gewiß, sein sonst mager Buch ist dadurch recht ansehnlich u. dickleibig geworden: zumal, da er diese Streitschriften mit mehr als 230 niedlichen Anmerkungen ausgestopfet hat.

§. 183. Es ist nur Schade, daß seine Abhandlung von den Intervallen dismal nicht auch mit ein paar hundert solcher wortreichen Anmerkungen eingeschaltet worden: so hätte man den ganzen critischen Musikum in herrlichster Gestalt beysammen. Jedoch, was will man mehr? Er liefert ja nunmehr den bestätigten Beweis, daß er den vortrefflichen Herrn Bach mit der einen Hand gestreichelt, und mit der andern gekratzet. Hätte der Herr Mag. Birnbaum nebst andern Ungenannten dieser unleidlichen Art zu critisiren sich nicht beyzeiten widersetzet; und hätte unser Mizler durch seine diesfalls gegebene Nachrichten nicht iederman aufmerksam gemacht; so würde der critische Musicus in der ersten Hitze, durch die im 26sten Stücke angemeldeten Briefe, noch andere vortreffliche Männer überfallen, u. zugleich sich selbst in größer Unglück gestürzet haben. Allein mit Erlaubniß u. im Ernste zu fragen: Wäre es nicht

seine Schuldigkeit gewesen, wegen dieses verhüteten größern Unfalls sich dankbar zu erzeigen? Würde es ihm nicht zur großen Tugend gerechnet worden seyn, wenn er bey dieser zweyten Auflage das sechste Stück nebst den daher entstandenen Streitschriften, ja überhaupt alle verhaßten persönlichen Umstände gänzlich weggelassen hätte? Wer hat ihm, als einem jungen Leipziger, die Gewalt verliehen, den bejahrten u. überall berühmten Herrn **Bach** nebst dessen Ehrenrettern durch die große und kleine Hechel zu ziehen? Antwort: der Neid, so ihn bis iezt niemals ruhig werden lassen, sondern in einer unaufhörlichen u. ängstlichen Unruhe erhalten. Ob er gleich weder sich selbst noch seine Nebenmenschen kennen gelernet; so hat er doch geglaubt, mit seiner Einsicht in alles hineinzudringen. Indem er die Eigenschaften u. das Gute anderer beneidet hat, so hat er sich zugleich über sie erhoben. Und ob er schon selbst bisweilen empfunden, daß er bey weiten weder so viel Geschicklichkeit noch so viel Tugenden als andere besitzet; so hat er dennoch nicht unterlassen, sich ihnen vorzuziehen u. sie zu verfolgen. Alles dieses hat ihn verhindert, sich selbst u. andere auf das genaueste zu prüfen. Besaß er gleich anfangs einige gute Eigenschaften, so hat er sie doch nur zu seiner Schande u. zur Unterdrückung anderer angewendet. O ein unglücklicher critischer Musikus, den der Neid u. die Mißgunst eingenommen hat! Fürchterliche Leidenschaften, die ihn von der Liebe zur Wahrheit u. Gerechtigkeit abwendig gemachet! (Man sehe in der ersten Ausgabe das

51ste

51ste Stück, oder in der zweyten Auflage das 48ste Stück.)

§. 184. Nun haben meine Leser ersehen, wie u. wodurch der critische Musikus sich gebessert u. zugleich verschlimmert. Die Verbesserung, oder eigentlich die Vermehrung bestehet hauptsächlich nur in vier neuen Abhandlungen u. etlichen unverwerflichen Anmerkungen, welche ich meistentheils angezeiget. Die Verschlimmerung mag ich nicht mehr nennen. Was ist nun zu thun? Das Buch ist doch wieder gedruckt, es findet auch wohl seine Käufer, deren etliche aus selbigen weiter nichts sonderliches, als die Einrichtung der heutigeo Musik ersehen mögen. Andere hingegen können daraus lernen, einer falschen Sache ein schönes Färbchen anzustreichen, oder einen gründlichen u. bescheidenen Gegner durch großes Geschrey u. verkehrte Auslegungen zum Stilleschweigen zu bringen. Zugleich wird mancher die seltenen Kunstgriffe bewundern, so am dienlichsten sind, diejenigen öffentlich zu beschimpfen, welche man mehr nach dem Vorurtheile anderer Leute, als aus eigener Ueberzeugung tadeln will. Sind das nicht sonderbare Eigenschaften eines critischen Musici, u. zugleich eines so fürchterlichen als fruchtbaren musikalischen Scribenten? Gewiß, derjenige muß sein Gewissen niemals verunreiniget haben, der über das achte Gebot folgende Betrachtung bekannt gemacht:

> Verewigt habt ihr euren Witz;
> Doch eure Missethat darneben.

Ihr wollt der Wahrheit keinen Sitz
In eurem tückschen Herzen geben.

* * * * * * * * *

Wißt, daß mich euer Zustand kränkt.
Und wenn mein Herz, nach Christenpflichten
Auf alle Hülf und Mittel denkt,
Ist doch wenig auszurichten.
Denn wenn ihr Gott um Gnade fleht,
Und vor dem Nächsten übergeht,
Mag es euch nimmermehr entbinden.
Es wird die Nachwelt allemal
Der losen Schriften große Zahl
Als Proben eurer Schande finden.

Wo steht das? in des Herrn Legations-Raths Matthesons erläuterten Selah, Seite 143. Wohl gegeben!

* *

Tractatus Musicus Compositorio-practicus, das ist, musikalischer Tractat, in welchem alle gute und sichere Fundamenta zur musikalischen Composition aus denen alt u. neuesten besten Autoribus heraus gezogen, zusammen getragen, gegen einander gehalten, erkläret, u. mit untersetzten Exempeln dermaßen klar u. deutlich erläutert werden, daß ein zur Musik geartetes und der edlen musikalischen Composition begieriges Subjectum, oder angehender Componist alles zur Praxi gehöriges finden, leichtlich und ohne mündliche Instruction begreifen, erlernen, u. selbst mit vollkomme-

kommenem Vergnügen zur wirklichen Ausübung schreiten könne u. dürfe. Sammt einem Anhange, in welchem fast alle, so wohl in diesem Werke, als auch in andern musikalischen Schriften in Griechisch-Lateinisch-Welsch-Französisch- u. Deutscher Sprache gebräuchliche Kunst u. andere gewöhnlich vorkommende Wörter nach Ordnung des Alphabets gesetzt u. erkläret werden. Herausgegeben von R. P. Meinard Spieß, des unmittelbaren Freyen Reichsstiffts, u. Gotteshauses U. L. F. in Yrrsee O. S. P. Benedicti Profess. Capitularn u. Subpriorn, auch der Löbl. correspondirenden Societät musikalischer Wissenschaften in Deutschland Mitglied. Opus VIII. Augspurg, gedruckt und verlegt bey Johann Jacob Lotters sel. Erben 1746. in Fol. 2 Alph. 18 Bogen mit der Zuschrifft, Vorrede u. dem Anhange. Der Preis ist 2 Rthlr.

Ich habe diesen Tractat von der Composition des gelehrten Herrn P. Spieß schon im ersten Theile dieses Bandes S. 170, nebst seinen bishero herausgegebenen musikalischen Werken angemeldet; nun aber kann ich vollkommene Versicherung geben, daß alles in der That selbsten geleistet worden, was man damals in der Aufschrifft versprochen. Der Herr Verfasser, ein nützliches Mitglied der Societät der musikalischen Wissenschaften, ist einer von denenjenigen geistlichen Componisten, die nicht nur allein wohl setzen, sondern auch wissen, warum, u. sich befleißigen, die Music zum Ruhme

des Schöpfers mit verbessern zu helfen. Eine sehr löbliche Bemühung, die sich hauptsächlich für einen Geistlichen sehr wohl schickt! Ich werde von diesem Buche alles auf einmal sagen, was ich davon sagen soll.

Die Zuschrifft ist an den hochwürdigen Herrn, Herrn Anselmum, Abten, des löbl. unmittelbar gefreyten Reichsstiffts u. Gotteshauses Ottobeyren Prälaten und Herrn ꝛc. In der Vorrede erweist der Herr Verfasser den Nutzen seiner Arbeit, u. führet die Scribenten an, welcher er sich zu Ausarbeitung dieses Werks bedienet, welches hauptsächlich die Kirchenmusik zum Endzwecke hat.

Das I Cap. von der Musik überhaupt. Das II Cap. von der wesentlichen Beschreibung u. zweyfacher Eintheilung der Musik. Herr Prior Spieß preiset den Nutzen der Theorie in der Musik sehr vernünftig an, welches zu unsern Zeiten nur von den allerungeschicktesten Leuten geleugnet wird, welche man bey einer so klar ausgemachten Sache nun nicht weiter zu widerlegen hat. Denn wer so dumm ist, daß er den Nutzen der theoretischen Musik nicht einsehen kann, der wird auch nicht fähig seyn, den Beweis vom Nutzen der theoretischen Musik zu fassen. Auf der zweyten Seite, Zeile 60, da es heißet, Heinichen schreibt vom Contrapunct ꝛc. sehr scoptisch; sind in der Druckerey folgende Worte ausgelassen worden: dieser berühmte Scribent schreibt zwar nicht so

häßig

häßig wider den Gebrauch des Contrapuncts, als wider desselben Mißbrauch.

Cap. III. zeiget, woraus die musica artificialis ihre principia Gründe u. Lehrsätze ziehe, nämlich aus der Mathematik.

Cap. IV. Vom Sono oder tono musico. Hier hat der Herr Verfasser etliche nützliche Tabellen aus dem Kircher hingesetzet, weil aber solche nicht alles deutlich vorstellen, was von der Eintheilung der Tone gelehret wird, so will ich davor aus meinem systemate musico, so künftig herauskommen soll, eine Tabelle hersetzen, die alles in sich hält, u. da man die Größen der Tone, Intervallen u. derselben Verhältnisse auf einmal nach der diatonischen Leiter übersehen kann.

	Schis-mata.	Com-mata.	Diaschis-mata.	Rationes.
Schisma	1	-	-	
Comma	2	1	-	80 : 81
Diaschisma	4	2	1	40 : 41
Semitonium minus	8	4	2	c : cis = 25 : 24
Semitonium maius	10	5	2 ½	e : f = 16 : 15
Tonus minor	16	8	4	d : e = 10 : 9
Tonus maior	18	9	4 ½	c : d = 9 : 8
Semiditonus	26	13	6½	d : f = 6 : 5
Ditonus	34	17	8½	c : e = 5 : 4
Diatessaron	44	22	11	c : f = 4 : 3
Tritonus	52	26	13	c : fis = 25 : 18
Diapente	62	31	15½	c : g = 3 : 2
Sexta minor	72	36	18	c : c̄ = 8 : 5
Sexta maior	78	39	19½	c : a = 5 : 3
Septima minor	88	44	22	c : b = 9 : 5
Septima maior	96	48	24	c : h = 15 : 8
Diapason	106	53	26½	c : c = 2 : 1

Cap. V.

Cap. V. **Von denen musikalischen Intervallen und ihrer Figur.** Der Heer Verfasser macht mit andern u. mir nicht viel aus denen papierenen Intervallen.

Cap. VI. **Von dem mathematischen Verhalt aller musikalischen Intervallen.** Zu Ende dieses Capitels ist ein kleiner Druckfehler, wenn stehet, daß die Verhältniß des Diaschisma sey 160 : 162, welches nicht an dem ist, weil die Verhältniß des Comma mit dem Diaschisma sonsten einerley wäre. Denn 80 : 81 = 160 : 162. Eigentlich ist das Verhältniß des Diaschisma wie 6561 zu 6400, wenn man aber statt der letztern Zahl eins, bey der ersten Größe, eine Null annimmt, um die Ration verkleinern zu können, so kommt endlich 40 : 41 = 6560 : 6400 heraus. Was Diesis enharmonica, Limma des Pythagoras u. Apotome sey, damit will ich mich ietzo nicht aufhalten, weil solches in meinem großen lateinischen System der musikalischen Wissenschaften, auf das ausführlichste berechnet u. bewiesen vorkomen wird. Dieses ist sonsten eben so viel, als der kleine halbe Ton, dessen eigentliches Verhältniß 20 : 21 ist. Denn wenn man die Ration des Comma viermal zusammen nimmt, als aus welchen der kleine halbe Ton bestehet, so ist die Summe 20 : 21 = 1600 : 1680.

Cap. VII. **Wie die musikalischen Intervallen auf den Monochord gezeuget werden.** Bey dieser Gelegenheit hat der Herr Prior angemerket, wie man den verlangten Ton geben könne,

wenn

wenn man die Verhältnisse der musikalischen Intervalle in Ansehung ihrer Weite, oder Durchschnitts, ihrer Höhe und Dicke genau beobachtet. Wenn das von so vielen Musicis zur Ungebühr verachtete Monochord ihrer Einbildung nach so wenig Nutzen hat, so ist es doch den Glockengießern u. Uhrmachern, die richtige Glockenspiele zu verfertigen haben, nützlich ja unentbehrlich. Diejenigen also, die die Töne nicht anatomiren können oder wollen, möchten doch den unschuldigen armen Kasten nicht so beschimpfen, der wahrhaftig gar nichts dafür kann, daß er bey diesen starken musikalischen Geistern unnöthig ist.

Cap. VIII. Von denen Consonantien u. Dissonantien. Cap. IX. Von den musikalischen Bewegungen u. Sprüngen. Cap. X. Von verschiedenen Octaven Gattungen, oder Tonarten. Cap. XI. Von denen versetzten Tönen. Cap. XII. Es werden die neuen u. alten modi musici untersuchet u. gegen einander gehalten. Der Herr Verfasser schreibt hier in diesem Capitel unnöthig, ob hätte ich im ersten Bande dieser Schrift von den alten Tonarten ziemlich schimpf- und verächtlich geschrieben. Es ist nicht an dem, wie sich gleich ietzo noch besser zeigen wird. Ich habe vielmehr für die alten Tonarten geschrieben, nachdem ich mein Vorurtheil von den Tonarten, womit ich von Heinichen u. Mattheson angestecket worden, abgeleget. Man sehe den I Band der mus. Bibl. VI Th. p. 69. 70. Uebrigens ist es wohl kein Zweifel, daß die alten Tonarten

arten zur Ungebühr von einigen Componisten verachtet werden, indem man allerdings verschiedene Affecten weit besser, darinnen ausdrücken kann, als nur mit den so genannten Dur- u. Molltonen. Da nun aber verschiedene Affecten auch auf der Schaubühne vorkommen, so sind sie auch auf solcher nicht unnützlich, wer sie geschickt anbringen kann.

Cap. XIII. Wie viel modi musici zu bestimmen. Der Herr Befasser lässet nur 6 regelmäßige Tonarten im Figuralgesange zu, von welchen iede wieder einen Unterton hat, der plagalis heißt, da nämlich die Octave so eingetheilet, daß die Quarte unten u. die Quinte oben stehet, nach den bekannten Versen:

Authentos dominos dices, seruosque plagales
Authenti sursum scandunt, seruique deorsum.

Z. E. D, A, d, ist die dorische, authentische Tonart, A, D, A aber die hypodorische, die auch plagalis heißet. Eben so ist G, d, g, die mixolydische, authentische Tonart, D, G, d aber die hypomixolydische oder plagalis, u. C, g, c. Die jonische, authentische, G, C, g, aber die hypoionische, plagalis. Im Choralgesange aber behauptet er nur 4 Haupttonarten in den Buchstaben D, E, F, G, von welchen wieder iede ihre Untertonart hat, u. wären also eigentlich 8 Tonarten, gleichwie in dem Figuralgesange 12, in den Buchstaben D, E, F, G, A, c.

Cap. XIV. Von den 12 tonis, oder 6 Hauptmodis musicis, sonderheitlich, samt beygesetzten Exempeln, pro cantu figurali. Der Herr Ver-

Verfasser giebt hier von dem Figuralgesange zureichenden Unterricht u. deutliche Beyspiele, u. wäre zu wünschen, daß alle Kirchencomponisten nicht nur die Lehre davon wohl verstehen, sondern auch in Ausübung bringen möchten. Zu unsern Zeiten aber haben die auf der Schaubühne gebräuchlichen Tonarten u. der Theatralstyl fast den Figuralgesang aus der Kirche verdrungen, welches keineswegs zu billigen. Wenn der Herr Verfasser von der Tonart H — h sagt p 46, daß solche deswegen keine vollkommene Quinte habe, weil die Octave H ins h nb. harmonice nicht könnte getheilet werden, so ist solches so zu verstehen, daß dieser Ton keine vollkommene Quinte in seiner Leiter habe. Denn an u. für sich können alle Octaven ohne Unterschied auf dem Monochord harmonisch getheilet werden. Was übrigens der Herr Verfasser zur Vertheidigung der 12 Tonarten des Figuralgesangs vorbringt, und dabey aus meinen Schriften verschiedenes anführet, in der Meynung, als hätte ich wider solche geschrieben, das alles wird mit folgender Erklärung deutlicher gemacht: Ich habe niemals den Figuralgesang u. derselben Tonarten mit andern neuern verworfen, es mag und soll vielmehr derselbe mit seinen ihm eigenen Tonarten in der Kirche bleiben, ich habe aber erzählt, was nun wirklich von den meisten Componisten davon gehalten wird, u. dabey meine Absichten auf die Kammer u. Schaubühne gerichtet, wo sie wirklich gar nicht mehr gebraucht werden.

Cap. XV.

Cap. XV. Vom Choralgesange u. desselben 8 Tonen. Der Herr Subprior bringt seine Gedanken vom Choralgesange aus dem Mauritio Vogt, Ord. Cisterc. bey, u. tadelt dabey den D. Luther, weil er den Choral ein wildes Eselsgeschrey genennet. Da aber D. Luther selbst ein guter Choralist war, u. verschiedene Choräle verfertiget, auch überhaupt ein Kenner und Verehrer der Musik, so ist ihm diese im Eifer wider die Musikfeinde entfahrne Redensart nicht so hoch anzurechnen, daß man ihn für einen Feind des Choralgesangs überhaupt ausgeben könnte. Er hat gewiß nicht im Sinne gehabt, den Choralgesang zu verachten, an u. für sich, sondern hat nur ausdrucken wollen, wie öfters der Choral abgesungen wird.

Cap. XVI. Von verwechselten (cambiatis) u. durchgehenden Noten. Cap. XVII. Von der Syncopation. Cap. XVIII. Von Ligaturen u. deren Auflösungen. Herr Spieß eifert bey dieser Gelegenheit wider die mangelhaften u. übermäßigen Octaven, u. heißt sie Bastarte, Keßlergesindel, infame Ziegeunerpursche. Meine Meynung ist, daß sehr viel Geschicklichkeit darzu gehöret, dergleichen widernatürliche Ohrenkitzelnde Intervallen anzubringen. Die meisten Componisten vergehen sich hierinn, daß sie in öfters fremdklingenden Intervallen was besonders schönes suchen, wenn es gleich der Affect nicht mit sich bringt, da man denn billig mit Herrn Spießen darüber schreiben kann: Vermessene Seltenheiten! bittere

bittere Süßigkeiten! erbärmliche Schönheiten! abscheuliche Lieblichkeiten!

Cap. XIX. Von Cadenzen u. Clausulen. Cap. XX. Von Contranotisten, u. Contrapunctisten. Cap. XXI. Vom Contrapunct insgemein. Cap. XXII. Vom einfachen Contrapunct. Cap. XXIII. Vom Doppelcontrapunct. C. XXIV. Von Ab- u. Einschnitten in der Musik. C. XXV. Von der Invention, Disposition, Elaboration u. Decoration. C. XXVI. Von den Fugen. C. XXVII. De figuris musicis. C. XXIIX. Von Compositionsarten. C. XXIX. Von der Zusammenfügung, Einrichtung oder Verfertignng der Klangfüsse. C. XXX. Vom unharmonischen Queerstande. C. XXXI. werden die gar zu greulichen Ausweichungen aus den angenommenen Tonarten untersuchet. C. XXXII. werden theils verdächtige u. verworfene, theils zulässige oder leidliche Gänge, Sprünge u. Säze examiniret. C. XXXIII. Das Wichtigste des Styli theatralis wird erkläret. C. XXXIV. Von drey Essentialrequisitis, so einen guten Componisten machen.

Herr Spieß hat in allen diesen Capiteln viel Gutes vorgebracht, weil aber das meiste schon in dieser Schrift mit vorgekommen, so will ich den Lesern solche selbsten nachzulesen empfehlen. Uebrigens wünsche dem Hrn. Subprior Spieß noch lange fortdaurende Gesundheit, damit er zum Nutzen der Musik u. derselben Aufnahme noch lange seine übrigen Stunden anwenden möge.

Ver-

Vermischte musikalische Nachrichten.

Augsburg.

In Jacob Lotters seel. Erben Verlag und Druckerey ist gedruckt worden musikalischer Zeitvertreib auf dem Clavier, ꝛc. herausgegeben von P. Valentin Rathgeber, O.S.B. Opusculum. XXII. 1743.

Dieses musikalische Werk ist nicht zu verachten, u. allerdings für die allerersten Anfänger des Claviers dienlich, indem alle darinn enthaltene so genannte Arien kinderleicht sind. Uebrigens wollte ich wünschen, daß dergleichen Werke, so öffentlich in Druck gegeben werden, u. sonderlich für die Anfänger bestimmt sind, auf das reinste, nach den ausgemachten Regeln der Composition verfertiget würden, damit die Ohren junger Leute nicht gleich anfangs mit unreinen Sätzen verwöhnet würden. Dem Herrn Verfasser sind verschiedene dergleichen Stellen entwischet, die er ohnfehlbar selber verbessern kann, oder es sind vielleicht nur Druckfehler. Ich will nur die unerlaubten Octaven u. Quinten den Anfängern zum Besten auszeichnen, u. von andern Dingen, wo der Baß hätte können besser gesetzet werden, gar nichts gedenken. In der 7ten Arie, im 10 u. 12ten Takt folgen drey verbotene Octaven auf einander, wie solche Tab. XII Fig. 1 mit Kreuzen bezeichnet sind. Wäre der Baß wie

Fig. 2, so fallen die Octaven weg, u. der Sache ist geholfen. In eben dieser Arie kommen noch im andern Theile drey auf einander folgende Octaven vor, wie Fig. 3 Tab. XII. die aber schon nicht mehr so hart sind, weil sie nicht im Anschlagen, wie die vorhergehenden, sondern im Durchgehen sich hören lassen. Sie werden auf die Art, als die vorhergehenden verbessert. In der 10ten Arie im 3ten Takt kommen, wie Fig. 4 zu sehen, ein paar Quinten vor, die gar nichts nütze sind. Man kann es wie Fig. 5. verbessern. In eben dieser Arie zu Anfange des andern Theils, folgen 6 Octaven auf einander, die nichts taugen, wie Fig. 6, der Baß sollte wie Fig 7 seyn.

Ich habe zwar nur von verbotenen Quinten u. Octaven reden wollen, wegen Enge des Raums. Es wird aber nicht vergeblich seyn, eine besondere Klausel aus der siebenten Arie anzuführen, wie Fig. 8. Ich will davon nichts sagen, daß man in D dur schließt, obgleich aus der Tonart D moll gespielet worden; sondern nur dieses, daß es weder eine Diskant- u. Alt- noch eine Tenor- u. Baßklausel ist. Die obern Töne fallen allezeit am meisten ins Gehöre, u. die Klausel ist eigentlich wie Fig. 9 stehet. Ich weis nicht, wie ich diese Klausel nennen soll. Weil sie aber noch keinen eigentlichen Namen hat, so wollen wir sie derweil die Stadtpfeiferklausel heißen, bis ihr iemand einen bequemern Namen geben wird. Uebrigens sollte der Endigungsaccord iederzeit wie Fig. 10, Tab. XII stehen. In den übrigen Arien kommen noch hier u.

dar

dar verbotene Quinten u. Octaven vor, wovon nun weiter nichts zu gedenken.

Nachricht von einem Musikverächter.

R.P. Didacus de Bæza, ein Jesuit von Ponferrad, sagt in seinem Werke, commentariis allegoricis de Christo figurato in vet. Test. Tom. I, p. 20. §. XXXIV, daß eine Musik, die nicht geistlich sey, den Teufel vielmehr erhalte, als austreibe, und nennet die geschickten weltlichen Sänger die Pestilenz. Er sagt, daß D. Valerianus hom. 6 de verbis otiosis wahr geschrieben: cum hic agili plectro tinnientis citharæ Sonos expedit: ille docili digito laborantis organi blandimenta componit, isti sunt laquei quibus famulantibus inter cætera vulnera diabolus hominum mortes operatur. Nam quotiescunque dulci voce mulcetur auditus, ad turpe facinus invitatur aspectus. Nemo insidiosis cantibus credat, nec ad illa libidinosæ vocis incitatiua respiciat, quæ, cum oblectant, sæuiunt, cum blandiuntur, occidunt. Sic frequenter videmus blandis Sibilis aues decipi

Lamech habe zwey Weiber genommen, und sey deswegen der Erfinder der Musik geworden. Denn Theophilus Antioch. lib. 2 ad Lholium sage, daß die Vielweiberey und die Erfindung der Musik zu gleicher Zeit ihren Anfang genommen habe.

Es wäre unnöthig diesen Musikverächter zu widerlegen, weil solches schon folgende kurze Reden thun.

 D. Georg

D. Georg Venzky stellet Gott als den Urheber und obersten Beförderer der Musik durch Sam. Heinr. Pauli, aus Penkun in Pommern, 1746 in Prenzlau vor.

Gnädige und Hochgeschätzte Anwesende.

Die Musik leidet noch beständig von einigen unversönlichen Feinden harte Verfolgungen. Man wünschet sie aus der Christenheit, oder gar aus der Welt verbannet zu sehen. Man hasset u. verfolget die, welche sie üben, u. die, welche sie lieben. Einigen derselben fehlet eine feine Seele, andere besitzen ein hartes Gehör. Daher werden sie von der Lieblichkeit der übereinstimmenden Töne weder gerühret noch gereizet. So betrübt ihr Mangel, so thöricht ist ihre Forderung, wenn sie begehren, daß die ganze Welt mit ihnen von gleicher Unempfindlichkeit seyn soll. Andere sind nicht helle oder aber nicht aufrichtig genung: sie können oder wollen den rechten Gebrauch von dem Misbrauche der Musik nicht absondern. Damit sie diesen verhindern, so wollen sie jenen auch nicht dulden, und schütten also, wenn es erlaubt ist, mit dem gemeinen Manne zu reden, das Kind mit dem Bade aus. Sie befördern dadurch den Misbrauch nur noch mehr. Sintemal die menschliche Natur einen natürlich starken Hang zu dem Verbotenen hat, u. die, welche der Tonkunst beflissen sind, sich öfters u. zum Theil aus Noth gezwungen sehen, ihre Kunst gemeiner zu machen, als sie selber billigen. Ja sie legen dadurch den Liebhabern u. Vertheidigern der

Tonkunst nur mehr Last auf. Sie nöthigen dieselben, daß sie nicht nur ihre Aufnahme besorget, wider ihren Misbrauch unermüdet, sondern auch wider ihre unerbittliche Feinde und Verachtung geschäftig seyn müssen. Was werden sie aber sagen, wenn ich mich erkühne,

Gott selbst, als den Urheber u. obersten Beförderer der Musik vorzustellen?

Ich bitte mir nichts mehr aus, als meine Gründe, welche ich in aller Kürze u. Deutlichkeit hernennen will, mit einiger Geduld u. Aufmerksamkeit anzuhören. Ich hoffe, man werde meinem Satze den Beyfall nicht versagen, u. mir dadurch kein geringes Vergnügen erwecken.

Ich nehme aniezt das Wort Musik in dem weitläuftigsten Verstande. Ich rede von der Musik, soferne sie sowohl mit Stimmen, als auch mit Instrumenten geübt wird, u. behaupte wohlbedächtig, daß Gott, das höchste u. vollkommenste Wesen, der Schöpfer aller Dinge, der Urheber und oberste Beförderer derselben sey. Urtheilen sie selbst, gnädige u. hochgeneigte Zuhörer, urtheilen sie selbst, ob ich zu viel sage? Nehmen sie sich die Mühe, meine Gründe, welche ich vor mir zu haben vermeyne, mit einer geringen Achtsamkeit zu erwegen. Ich hoffe, sie werden mir beypflichten. Sie sind aber diese:

Erstlich findet man eine verwunderswürdige Uebereinstimmung der musikalischen Wahrheiten sowohl unter sich, als auch mit andern Gattungen, welches Musikgelehrte erkennen u. bewundern. Man findet eine reizende Uebereinstimmung

der Töne sowohl unter sich, als auch mit ihren Gegenständen, dem Gehöre u. den Seelen der Geschöpfe. Man kann sie abmessen, abwiegen, beurtheilen, und dadurch zur genauesten u. vollkommensten Richtigkeit bringen. Man siehet u. bewundert ihre erstaunende Wirkung in die Körper u. Seelen nicht nur der Menschen, sondern auch einiger Thiere täglich. Das ist nicht von ohngefähr. Es rühret von dem Schöpfer, von dem Stifter der Harmonie u. musikalischen Uebereinstimmung her. Dessen Einrichtung liegt zum Grunde. Die Menschen haben sie nur ausgespüret u. anzuwenden gesucht, u. ohne dieselbe würde es mit dieser sanften Kunst sehr schlecht stehen. Zweytens hat Gott verschiedenen Materialien eine solche Eigenschaft gegeben, daß sie Bebungen, Klänge u. Töne hervorzubringen u. zu verstärken geschickt sind: die Menschen haben es gemerket, u. sich derselben bedienet. Holz, Leder, Metall u. Därme müssen nach des Schöpfers Absicht dazu tüchtig seyn, u. zubereitet werden können. Der Schöpfer hat drittens die Kehlen der Menschen, damit ich ietzo von den Vögeln, der Einrichtung ihrer Kehlen u. ihrer Musik nichts gedenke, also eingerichtet, daß sie geschickt sind, allerley Arten der Stimmen u. Töne hervorzubringen. Er hat die Einrichtung gemacht, daß einige hoch u. fein, andere tief, u. noch andere mittlere Stimmen singen, u. daß einer vor dem andern zur Musik geschickt u. Lust haben muß. Könnte die Musik ohne solche Einrichtungen bestehen u. blühen? Gott hat viertens der Luft auch

diese

diese Eigenschaft beygelegt, daß sie einen Klang u. Ton hervorbringen helfen, vermehren u. fortpflanzen könne. Der Nutzen der Luft ist unaussprechlich groß u. mannigfaltig. Sie trägt die himmlischen Körper u. befördert ihre Bewegungen. Sie pflanzet Licht u. Wärme fort. Sie dienet zur Nothwendigkeit u. zur Annehmlichkeit. Sie befördert u. erhält das Leben der Pflanzen, Thiere u. Menschen. Sie dienet allen Sinnen. Ohne sie könnten wir nicht sehen, hören, schmecken, riechen und empfinden. Sie dienet den Künstlern u. Schiffern. Insonderheit ist sie bey der Musik unentbehrlich. Ein Sänger schnappet nach der Luft. Ein Musikant, welcher Instrumente bläset, kann sie nicht missen. Wer den Bau der Orgeln verstehet, der weis, wie viel es hier auf die Stärke, Abmessung, Leitung u. Vertheilung des Windes ankomme. Instrumente u. Werkzeuge, welche geschlagen, geblasen, gestrichen oder gekniffen werden, geben keinen Ton, nicht einmal einen Klang, wenn sie nicht die gehörige Luft haben. Man nehme ihnen etwas davon: so klingen sie gedämpft. Also ist die Luft zur Hervorbringung u. Verstärkung eines Tons unentbehrlich. Ja sie muß die Töne auch alleine fortpflanzen. Der Schöpfer hat ihr auch in dieser Absicht die gehörige Dicke u. Schwere verliehen. Man versuche es auf hohen Bergen, wo die Luft für uns zu dünne ist, man mache daselbst die schönste Musik, man wird sie nicht weit hören. Nun aber ist unsere Luft eine solche treue Beförderinn der Musik, daß sie nicht nur so mancherley u. so viel sich

veränderte Töne unter einander, ohne Verwirrung u. Vermischung zu den Ohren treulich überbringet: sondern auch diese Bewegung weit u. breit fortpflanzet, so, daß man so gar das zarte Stimmchen eines Vögelchens weit u. stark hören, ja unterscheiden kann. Wer hat unter uns diesen Nutzen der Luft bedacht, u. den Schöpfer dafür gepriesen? Gott hat fünftens den Menschen Witz, Verstand, Geschick u. Triebe gegeben, die Musik u. was dazu gehöret, zu erfinden, zu verbessern, fortzupflanzen, und endlich zur Vollkommenheit zu bringen. Er erwecket geschickte Köpfe, muthige Arbeiter, vernünftige Liebhaber, große Gönner u. Beförderer, u. kühne Vertheidiger. Er schaffet ein zartes Gehör u. eine scharfe Beurtheilungskraft. Er hat es zu keiner Zeit an diesen Anstalten und Geschenken fehlen lassen. Diese Zeiten aber sind insonderheit glücklich und gesegnet, welches man nicht unachtsam übergehen muß. Gott hat es sechstens so eingerichtet, daß die Musik in den Körper und in das Gemüth der Menschen insonderheit einen Einfluß haben, Gemüthsbewegungen erregen oder stillen, u. Lust, Vergnügen, Freude, Zufriedenheit erwecken muß. Wer den Menschen kennet, u. etwas in der Welt erfahren hat, der wird hievon überzeuget seyn. Das rühret von Gott her, dem man dafür Dank schuldig, weil man sich dessen zur Arzney des Gemüths nach Gottes Absicht vortreflich bedienen kann. Thoren bemühen sich diesen Einfluß zu hemmen, oder sich u. andere dagegen unempfindlich u. fühllos zu machen. Weise aber sind darauf bedacht, wie sie

Aus-

Ausschweifungen verhindern u. auch diese Gabe den Gesetzen des Höchsten gemäß anwenden. Endlich giebt der gütige Schöpfer Zeit, Gelegenheit, ruhige Stunden, Vermögen, Kräfte u. Geduld, Lust u. Liebe, die Musik zu erlernen, zu treiben, auszuüben: wobey ich mich nicht länger aufhalten darf. Aus diesen Gründen fließet, meiner Einsicht nach, der Satz offenbar, daß Gott der Urheber u. höchste Beförderer der Tonkunst sey.

Allein wozu dienet diese Wahrheit u. der Erweis derselben? darzu, daß wir zuförderst die Werke, die weise Einrichtung, die Absichten u. Güte Gottes erkennen, verehren, bewundern, preisen, anwenden u. befördern. Wie wenige haben solches bisher erkannt, wie wenige haben dafür gedanket, wie wenige sind mit diesen edlen Gaben Gottes gehörig umgegangen? Sie dienet zur Vertheidigung, Hochachtung u. Erhebung dieser Kunst u. derer, welche sich damit beschäftigen. Diese Wahrheit dienet dazu, daß man die Versündigung meide, das nicht gänzlich verwerfe, lästere und verbanne, was Gott zum Urheber hat, wodurch man sich wider Gott selbst vergehet. Sie warnet uns treulich wider den Misbrauch, sie wapnet dawider u. hilft denselben verringern u. abstellen. Endlich erinnert sie uns, dasjenige desto eifriger und aufrichtiger Gott zu geben, was Gottes ist, sein Geschenk zu seinem Dienste, zu seinen Ehren, zu seiner Verherrlichung, folglich auch zur Erweckung und Erbauung des Nebenmenschen anzuwenden. Sie erinnert einen jeden, auch in diesem Stücke die Gabe, die in ihm ist,

 wozu

wozu er Zeit u. Geschick erhalten hat, bey sich zu erwecken, damit der Herr auf allerley Weise gepriesen u. verherrlichet werde.

* * * * * * * * *

Der Herr Rector D. Venzky ließ von einem seiner Untergebenen im Jahre 1746 eine lateinische Rede von der Vortrefflichkeit der Tonkunst zu ihrem billigen Ruhme u. zur Vertheidigung wider ihre unbedachtsame Verächter halten. Wir wollen hiermit den Inhalt kürzlich anzeigen. Die Vorrede behauptet den Satz, daß in der Welt nichts so nützlich, unschuldig u. vortrefflich sey, das der Misbrauch oder ein Feind nicht beschmitzen oder mishandeln könnte u. pflegte. So gehet es auch der Tonkunst. Indessen bleibt sie doch sowohl an sich, als auch in den Augen der Vernünftigen ehrwürdig u. vortrefflich. Ihre ehrwürdige Vortrefflichkeit leuchtet zu ihrem Lobe 1) aus ihrem Ursprunge hervor. Dieser ist von Gott. Selbiger ist der Schöpfer und Stifter der Harmonie, welche wir in der Natur finden. Man kann die Töne, ihren Unterschied, ihre Schwäche u. Stärke mit dem Zirkel u. mit Zahlen ausmessen. Und er hat alle Anstalten in der Natur gemacht, welche zur Musik nothwendig sind. 2) Aus ihrer Natur. Sie bestehet in der Uebereinstimmung vieler Töne, u. hat einen starken Einfluß in die lebendigen Geschöpfe, sonderlich den Menschen. Ihre Wirkung aber gründet sich auf eine natürliche Uebereinstimmung der Töne u. der menschlichen Sinne u. Gemüther. In der Uebereinstimmung der Mannigfaltigen aber bestehet

die

die Vollkommenheit u. Schönheit, u. diese haben etwas vortreffliches an sich. 3) Aus ihrem Alterthume. Die ältesten Völker haben die Tonkunst geübet u. geliebet. Und weil sie ihre beständige Liebhaber gefunden: so ist sie durch deren Bemühung nach und nach immer höher gestiegen. Ist nun das Alter ehrwürdig, also auch diese liebliche Kunst. 4) Aus ihren Wirkungen. Sie nimmt den Menschen ein, reizet ihn, erreget seine Gemüthsbewegungen, vertreibt die Traurigkeit, macht ihn muthig. 5) Sie lobet Gott, u. erwecket zu seinem Ruhme, welcher der eigentliche u. beste Gegenstand der Musik sowohl, als der Dichtkunst. 6) Endlich wird sie wahrscheinlicher maßen, im Himmel, wo alle andere Künste aufhören werden, noch eher, als jene bleiben.

a) Es schweigen also alle mürrische Verächter der Musik. Sie sollen wissen, daß sie nicht die feinsten Seelen u. das beste Gehör haben, u. daß sie die Menschlichkeit hassen. b) Es schämen sich diejenigen, welche die edle Musik beschimpfen, u. sie des Bauchs u. der Kehle wegen zur Dienerinn der Lüste, der Sünden, der Trunkenbolde machen. c) Man setze ihre Diener in den Stand, daß sie nicht in diese Versuchung kommen, daß die Kunst nicht nach Brode gehen dürfe, vielweniger zwinge man sie zu unerlaubten Diensten. d) Es höre der Misbrauch auf, u. es blühe unter uns ihr rechtmäßiger Gebrauch.

Von

Von dem Ursprunge, Amte und Rechte der Cantoren in den Kirchen u. Schulen.

Man findet eine feine Abhandlung von dieser Materie in dem 2 St. der zufälligen Anmerkungen vom Schulwesen, das 1716 zu Berlin zum Vorscheine gekommen ist. Ich bin in dem Begriffe, einen Auszug davon zu liefern. Es wird auch nicht undienlich seyn, wenn andere mehr Nachrichten hiervon nach und nach beybringen: damit diese Materie hier in ihr völliges Licht gesetzet werde. Der Verfasser will nicht von den alten Sängern u. Liederdichtern der alten Jüden, noch von den Erfindern der Musik u. ihren Vorzügen handeln, weil Mr. Bonnet in seiner Histoire de la Musique et de ses effets depuis son origine, Paris 1712, u. Joh. Heinzelmann in der Rede de musica colenda davon gehandelt hatten: sondern er will von den Cantoren der ersten Christl. Kirchen anfangen. In der allerersten Kirche waren keine Cantores, u. die Vorsänger wurden in der Versammlung aufgerufen, wie der Abt Joh. Andr. Schmidt in der Dissertat. de Cantoribus Ecclesf. V. & N. T. darthut. Im vierten Jahrhunderte findet man die ersten Spuren davon. Die Geistlichen wurden reich u. hochmüthig, wollten dieses Amt nicht mehr den Layen lassen; man schrie auch sehr unangenehm, wenn nicht iemand den Gesang regierte: daher ward den jungen Geistlichen aufgetragen, vor einem erhabenen Pulte aus den Büchern die Lieder anzufangen, u. die hießen Cantores canonici.

So

So blieb diese Sache 200 Jahre in ziemlicher Einfalt bis auf des großen Gregorii Zeit. Einige litten keine andere, als biblische Gesänge. Andere nahmen andere an, aber die Kirchenlehrer mußten sie selbst verfertiget haben. Man findet in den alten Hymnen auch viele Andacht, u. Augustin hütete sich sehr, daß er sich nicht durch die Melodey von der Andacht abwendig machen ließ. Man schrieb den Cantoren auch die Melodeyen vor. Im 6ten Jahrhunderte war ein Cantor nicht mehr genung, Gregorius der große legte besondere Cantorschulen an, und die Vorgesetzten derselben waren von großem Ansehen, daß auch einige davon den päbstlichen Stuhl bestiegen haben. Die Päbste Sylvester der erste u. Hilarius sollen zu diesen Schulen zwar schon den Grund geleget haben: allein Gregorius verstand selbst die Musik, liebte sie, verfertigte einen ganzen Jahrgang u. versorgte die Sängerschulen mit reichen Einkünften. Zu Rom blühete also die Musik, bis Pipinus u. der große Karl auch Sänger nach Frankreich im achten Jahrhunderte verlangten. Insonderheit ward die Musik zu Metz hoch getrieben, der metzische Gesang vor allen geliebet, u. daher auch die Mette benennet. Karl machte diese Sänger durch ganz Deutschland u. weiter bekannt. Und daher stammet der Ursprung der Cantoren u. ihres Amts in Kirchen u. Schulen.

Man sah bey einem Cantor auf dreyerley, 1) auf sein Singen: darinn mußte er geschickt seyn, u. sich aller Unanständigkeit u. Eitelkeit enthalten. Das Singen kam einem geschickten Aussprechen

nahe,

nahe, indessen hatte es seine Schwierigkeit. Man sah 2) auf sein Lehramt. Zu Anfange lehrten die Cantores nicht: als aber die Musik stieg u. man mit zweenen Chören anfieng zu singen: so mußten die Cantores auch das Singen lehren, u. waren die Schulen der Sänger und Leser (Lectorum) unterschieden. Und hiervon kommen noch die Titel der Cantoren bey den Stifts- u. Domherren. Zu des großen Karls Zeiten fieng man auch an in den Klöstern die Jugend nicht nur in Sprachen u. Wissenschaften, sondern auch im Singen zu unterweisen. Das waren die kleinen Cantorschulen, die man immer beybehielt, u. welche auch von uns Evangelischen angenommen worden, daß die Cantores auch in andern Dingen Unterricht ertheilen müssen. Man sah 3) auf die Sitten, daß sie ein unsträfliches Leben führeten. Man liebte mehr einen Cantor, der erbar lebte u. übel sang, als einen solchen der wohl sang u. ärgerlich lebte. Ein großes Geschrey u. gezwungenes Wesen konnte man gar nicht leiden. Und auf diese drey Stücke siehet man noch bey uns Evangelischen. Die Cantores müssen sich also nicht allzu viel Ansehen u. Freyheit, sonderlich über die Rectoren herausnehmen. Jetzo fordert man von einem vollkommenen Cantor auch, daß er Lieder verfertigen u. in Noten setzen könne.

Drey-

Dreyfaches Register
über den dritten Band der musik. Bibliothek.

Erstes Register,
welches den Innhalt dieses ganzen Bandes zeiget.

Erster Theil.

I. Prof. Gottscheds Antwort auf D. Hudemanns Abhandlung von den Vorzügen der Oper vor Tragödien u. Comödien.

II. Vierte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister.

III. L. Eulers Versuch einer neuen Theorie der Musik. Die Vorrede u. das erste Capitel vom Tone u. dem Gehöre.

IV. Der musikalische Patriot vom ersten bis zum 23sten Stücke.

V. Abbildung u. kurze Erklärung der musikalischen Instrumente der Japoneser.

V. Musikalische Neuigkeiten.

Anderer Theil.

I. Psellus kurzer Inbegriff der Musik, aus dem Griechischen ins Deutsche übersetzt, mit Xylanders u. Mizlers Anmerkungen.

II. Christ. Gottl. Schröders Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, dem mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musico erwiesen.

III. Fünfte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister.

IV. L. Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie. Das andere Cap. von der Annehmlichkeit und den ersten Gründen der Harmonie.

V. Nachricht von der Societät der musikal. Wissenschaften in Deutschland, vom 1738sten Jahre, ihrem Anfange, bis zu Ende des 1745 Jahres.

Dritter Theil.

I. Joh. Friedr. von Uffenbach von der Würde der Singgedichte, oder Vertheidigung der Opern.

II. Fort-

II. Fortsetzung von Christ. Gottlieb Schröters Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, dem mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musico erwiesen.

III. Eben desselben Sendschreiben an Lor. Mizler von der bevorstehenden Reformation der Musik.

IV. Sechste u. letzte Fortsetzung von Joh. Matthesons vollk. Capellmeister.

V. L. Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie. Das dritte Capitel von der Musik überhaupt.

VI. Constant. Bellermañs Einladungsschrift von dem musikalischen Musenberg.

VII. Nachricht von der barbarischen Musik im Königreich Inda, in Africa, nebst der Abbildung dasiger musikalischer Instrumente.

VIII. Merkwürdige musikalische Neuigkeiten.

Vierter Theil.

I. Erste Sammlung eigener Schriften, Abhandlungen, Beurtheilungen u. Auszüge, der Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften, welche bestehet:
1) Aus D. Mizlers ungebundener Uebersetzung von Horazens Dichtkunst, durchgehends auf die Musik angewendet.
2) D. Georg Venzky Auszug aus Rollins Abhandlung von der Musik.
3) Ebendesselben Gedanken von den Noten oder Tonzeichen der alten Hebräer.
4) Ebendesselben Auszug aus Wilhelm Irhovs Coniectaneis in Psalmorum titulis.
5) Chr. G. Schröters Anzahl u. Sitz der musikalischen Intervallen.
6.) G. Ph. Telemanns neuem musikal. System.
7) Schröters Beurtheilung dieses neuen musikalischen Systems.

II. C. G. Schröters Beurtheilung der 2ten Auflage des critischen Musici.

III. Vermischte musikalische Nachrichten.

Zweytes Register,

welches die vorkommenden Namen in sich hält.

Die Römische u. erste Zahl bedeutet den Theil, die andere Zahl aber die Seiten. Stehet n dabey, so bedeutet es die Anmerkungen.

Alardus, II. 172
Albrecht, (D.) II. 363
Alypius, III. 569
Amphion, III. 568. IV. 643
Antilongin, I. 7
Aquapendente, (Fabr. Ab.) II. 364
Ariosti, (Attilio) II. 281
Aristoteles, I. 21. III. 387. 569
Aristoxen, I. 63. IV. 648
Aristides, III. 569
Aristophanes, III. 560
Assaph, III. 569
Aubignac, I. 21
Augustin, III. 562
Babel, (ein Engelländer) III. 331
Bach, (Joh. Seb.) II. 203. 235. III. 482. 531. 571
Bachius, III. 569
Bacon, III. 571
Baglio, (Gr.) III. 565
Baron, III. 502. 571
Baronius, der Cardinal, II. 172
Bendeler, (Joh. Phil.) III. 521
Benisch, (Eman.) III. 467
Berardi, III. 478. 571
Besard, (Jo. Bapt.) III. 571
Bellermann, (Constantin) III. 559
Bertani, (Lelio) III. 571
Bertaldi, (Anton.) III. 571
Beverini, (Franc.) IV. 623
Bird, (William) III. 481
Birnbaum, (M. Joh. Abr.) II. 205
Boethius, II. 219
Böhme, III. 531
Boerhave, (Herm.) II. 364
Boileau, I. 40. III. 402. n.
Bononcini, III. 571. IV. 610
Bossu, (P. le) I. 16
Brendel, III. 565
Brentius, III. 567
Breunich, (P. Soc. Jes.) III. 602
Cartes, (des) I. 69. 70
Charlevoix, (Jesuit de) I. 160
Calvisius, (Sethus) IV. 610
Carutius, (Casp. Ernst) III. 521
Cassebohm, (D.) II. 364
Casserius, (Jul.) II. 364
Cesti, II. 219. III. 389. IV. 629

Cicero, II. 174. n.
Claudius Ptolomäus, III. 569
ClemensAlexandrinus III. 569
Clerambault, III. 531
Clerc, III. 386
Conti, (Francis.) III. 571
Conversi, (Girol.) III. 571
Corelli, I. 58. II. 281. III. 571
Christofali, (Barth.) III. 475
Cranz, III. 566
Curopalates, II. 172
David, der König, III. 568
Demarathus, III. 567
Dörner, (Joh. Georg) II. 372
Doulcond, III. 571
Eccles, (Salom.) III. 561
Evremont, (St.) I. 40. III. 401. n.
Euklides, III 569
Euler, (Leonh.) I. 62. II. 305. III 453
Euripides, I. 6
Eustachius, (Barth.) II. 363
Fockerod, (Joh. Arn.) IV. 711
Frenense, (de) I. 43
Fux, II. 281. III. 500. 564. n.
Gallat, III. 571
Gaudentius, III. 569
Gautier, III. 571
Gellius, III. 565
Gelon, III. 567
Gesner, (Joh. Matth.) III. 560. n.
Gibelius, II. 244. IV. 710
Glarean, II. 176. n.
Goldhagen, (Joh. Eust.) III. 419
Gottsched, (Joh. Christ.) I 1. II. 248. III 254
Gravina, I. 2
Graun, (Capellm.) II. 364
beyde Brüder III. 571. IV. 610. 624
Green, III. 531
Grundig, (Joh. Zach.) III. 467
Gryphius, I. 6
Hasse, III. 571. IV. 610. 624
Händel, II. 357. III. 531. IV. 610
Hemann, III. 569
Heinichen, (Joh. David) II. 252. III. 466
Heister, (D. Lor.) II 364
Heumann, (Christ. Aug.) III 560. n.
Hofmann, in Breslau, III. 531
Homberg, III. 424
Horaz, IV. 605
Hotteterre, III. 502
Hudemann, (D.) I. 1
Hunnius, III. 561
Jedithun, III. 569
Iphigenia, I. 7
Isidor, III. 562
Jubal, III. 568
Junge, I. 69
Kelleri, III. 571

Kellner,

Kellner, II. 252
Kircher, I. 70. II. 246. III. 480
Kuhnau, (Joh.) III. 466. 569
Kunzen, III 531
Lambert, III. 564 n.
Leo, der Weltweise, II. 172
Lingke, (Georg Friedr.) II. 357
Linus, III. 568. IV. 644
Lippius, I. 70. III. 560
Locatelli, (Pietro) III. 571
Lohenstein, I 6
Lotti, IV. 610
Luc (de St.) III. 571
Luchesini, (Giacomo de) II. 356
Lübeck, III. 531
Lüders, III. 531
Lulli, (Giov. Battista) I. 41. II. 281. III. 389. 571. IV. 610
Luther, (D. Mar.) III. 562
Macrobius, II. 174. n.
Marchais, (Ritter des) III. 573
Marenzo, (Luc.) III. 571
Marcianus, Capella, III. 569
Marcello, II. 281. IV. 610
Marini, (Alessandro u. Biagio) III. 571
Marville, III. 401. n.
Masciti, (Michele) III. 571
Mattheson, (Joh.) I. 46. II. 173. 213. 224. III. 391. 444. 467. 535. 558. 571.
Meadi, (Rich.) III. 565
Menage, III. 401. n.
Missoni, II! 565
Mizler, (D. Lor.) II. 202. 208. 215. 219. 221. 224. 232. 235. 245. 247. 250. 252. 254. 270. 274. 276. 347. 357. 371. 372. III. 428. 432. 444. 464. 581. IV. 728
Monte, (Phil. de) III. 571
Morley, III 571
Moses, III 568
Mouton, (Joh.) III. 571
Musäus, III. 568
Neidhardt, II. 284 III. 446. 467. 470
Nero, der Kayser, II. 339
Neukirch, I. 30
Nikomachus, (Gerasinus) III. 569
Niedt, III. 478
Nortaignient, III. 571
Noyers, III. 571
Olaus, M. III. 566
Orlandini, III. 571
Orpheus, III. 568. IV. 644
Pachhelbel, (Joh.) III. 529
Petit, III. 571
Pepusch, III. 567
Pezold, III. 531
Pfeifer, III. 571
Pisendel, IV. 627
Plato, II. 174. n 220
Prinz, I. 70
Psellus, (Mich.) II 171
Ptolemäus, I. 75
Pythagoras, I 63. III 569 wo er die Musik am ersten erlernet, IV 679

Quintilianus, (Aristides) II. 213
Quintilianus, (Fabius) III. 560. n. IV. 641
Racine, I. 6. 40. III. 401. n.
Rameau, II. 277. III. 531
Ramsay, III 394. n. 396. n.
Raupach, (Christoph) III. 526. 531
Rosenbusch, III. 531
Ruysch, II. 364
Sauveur, I. 132
Scaliger, III. 505
Scarlatti, (Allessandro) beyde III. 571
Scheibe, (Joh. Adolph) II. 205
Schellhammer, II. 364
Schneider, III. 532
Seneca, I. 6
Silvani, (Francesco) II. 218
Schmidt, (Abt) II. 364
Schmidt, (Joh. Christ.) III 466
Schröter, (Christ. Gottl.) II. 201. 357. III. 409. 464. 532. 578. 579. IV. 685
Spieß, (P. Meinard) I. 168. 170. II. 357. IV. 755
Stapel, III 531
Steele, I. 10. 17. 41. II. 218
Steffani, II. 281. III. 562
Striggio, (Allessf.) III 571
Stölzel, (Gottfr. Heinr.) II. 357. III. 571
Sturm, II. 344
Suppig, IV. 722
Syrach, III. 560
Taglietti, (Giulo) III. 571
Tarantini, III. 571
Telemann, II. 281. 357. III. 529. 571
Terenz, I. 8
Thesaurus, (Eman.) I. 30
Torelli, (Giuseppe) III. 571
Tyrius, (Max.) III. 560
Valentini, (Pet. Francis.) III. 571
Valetta, (Lud.) III. 565
Valsalva, II. 364
Vecchi, (Orazio) IV. 612 623
Venzky, I. 168. II 357. 369. IV. 636
Veracini, (Franc. Maria) III. 571
Verney, (du) II. 364
Vespa, (Girol.) III. 571
Uffenbach, (Joh. Fr. von III. 378
Vivaldi, (Anton.) III. 571
Vogler, III. 532
Walther, II. 193. III. 529 532
Weise, beyde Brüder, III 571
Weiß, (P. Udalricus) I. 168. II. 357
Werkmeister, (Andreas) III. 521
Xylander, (Guilielmus) II. 173
Zelenka, (Joh. Dismas) III. 602
Zonaras, II. 172
Zwingel, (Huldrich) III. 390. n.

Drittes

Drittes Register,

welches die vorkommenden Sachen in sich enthält.

Die Römische Zahl bedeutet den Theil, die folgende die Seiten, u. n, die Anmerkungen.

Accorde, Lehre von gebrochenen, II. 284

Adagio, beym fantasiren, III 530

Affect, desselben Erklärung, I. 147. wie vielerley solcher ist, I. 148. angenehme, unangenehme u. vermischte, I. 149. allgemeine Wahrheiten von derselben, I. 156 bis 160 stehet mit der Ursach der Bewegung, der Bewegung selber, u. der Empfindung in einer geometrischen Proportion, I. 158. wie solche die Musik der Altenerreget, IV. 641

Alten, was sie von der Musik hielten, II. 171. IV. 649 ꝛc.

Annehmlichkeit, von den Stuffen derselben, II. 320

Antiphonum, was es ist, II. 187

Arioso, beym Fantasiren, III. 530

Arithmetik, kann den Ton nicht in zwey gleiche Theile theilen, II. 182

Arpeggi, was sie sind, III. 530

Aufgabe, einem Monochord so viel Theile zuzueignen, als nöthig sind zu beweisen, daß die zwölf einfache Klangstufen gleich schweben, III. 455

Auf u. niedersteigen, (alla diritta) was es bey den Contrapunkten ist, III. 492

Ausweichungen, bey grossen u. kleinen Tonarten, II. 256 bis 263

Bälge, in der Orgel, ob die mit vielen Falten besser sind, denn diejenigen, so nur wenig Falten haben II. 270

Bässe, was von solchen zu merken, II. 279

Baukunst, derselben Verhältnisse sind aus der Musik, II. 345

Bathos, in den Opern, I. 7

Barometer, wie die Tone der Blasinstrumente sind, wenn es am höchsten u. am niedrigsten stehet, I. 126. 127

Beredsamkeit, wie vielerley Arten derselben, III. 560. n.
Canon, was ein geschlossener, u. was ein offener ist, III. 480. Siehe Kreisfugen.
Choral, was zu beobachten, wenn er soll fugirt werden, II. 299. was den Choralgesang zu zieren erfunden worden, III. 499
Choralspielen, nützlicher Unterricht davon, III. 526
Ciacone, beym Fantasiren, III 530
Clavier, von einem künstlichen, IV. 722
Componist, was ein vollkommener philosophischer ist, I. 158. worinnen er es wie ein Baumeister macht, II. 307. Componisten werde von Schrötern in sieben Classen eingetheilet, III. 410. wie weit er die Spielkunst verstehen soll, III. 522
Composition, wie Schüler derselben den Anfang machen sollen, II. 280. wie sie solche gründlich erlernen können, III. 418 2c.
Contrapunkt, was ein doppelter ist, III. 490. was bey Verfertigung der doppelten Contrapunkte zu beobachten, III. 491 bis 500. was ein treuloser Contrapunkt ist, III. 494. was ein doppelter fugenmäßiger ist, ibid. von den eigensinnigen Contrapunkten, III. 495. von den gebrochenen u. nachahmenden, ib. Regeln des Octavencontrapunkts, III. 496. des Contrapunkts in der Decime, III. 497. in der Duodecime, III. 498. was sie den Anfängern für Nutzen schaffen, III. 499
Dämme, was sie bey den Orgeln sind, III. 505
Diapason, warum es so heißt, II. 185
Dichter, soll auch ein Kenner der Musik seyn, III 381
Dissonanzen, was sie sind, u. derselben Gebrauch, I. 46 2c.
Doppelfugen, Unterricht davon, III. 500
Durchstechen, was es bey den Orgeln ist, III. 506
Eifersucht, was sie ist u. wie sie auszudrücken, I. 156
Einbildungskraft, was sie bey der Composition für einen Platz hat, II. 211

Evolu-

Evolution, was sie ist, III. 492
Exponenten, wie nach solchen die Verhältnisse der Intervallen bestimmt werden, II. 190. n.
Filpen, was es in den Orgeln ist, III. 517
Flöten, wie derselben Töne erzeuget werden, I. 115 bis 129. warum derselben Töne höher sind, wenn sie warm werden, als anfänglich, da sie kalt waren, I. 129. wie ihre Länge zu bestimmen, I. 130. wie das Anblasen derselben beschaffen, I. 131. wie sie verschiedene Töne angeben, wenn sie überblasen werden, I. 132. von eisernen, III. 575
Flötwerk, einer Orgel, wie vielerley III. 516
Fortschreitungen, ob nach den geometrischen die leichte Vernehmung der Töne zu beurtheilen, II. 321. n.
Freude, was sie ist, I. 151. durch was für Intervallen sie in der Musik erreget wird, III. 545
Frölichkeit, wie sie in der Musik auszudrücken, I. 151
Fugen, Lehre von denselben, II. 290. allgemeine Fugenregel, II. 297. besondere Fugenregeln, II. 300 2c. von außerordentlichen Schlüssen der Fugensätze, II. 302. was überhaupt bey den Fugen zu bemerken, II. 303
Fugenspiel, wie vielerley es ist, III. 525
Fünfstimmige Sachen. Lehre davon, II. 289
Furcht, wie sie in der Musik auszudrücken, I. 153
Gedackte, was es bey einer Orgel ist, III. 516 2c.
Gegenbewegung, (motus contrarius) III. 491
Gehör, wie es dreyerley auf einmal empfindet, IV. 649. III. 318. 563
Geometrie, kann einen Ton in zwey gleiche Theile theilen, II. 182
Geschlecht, worinne das diatonische, chromatische u. enharmonische besteht, II. 195
Gesetze, der Mitglieder der musikalische Gesellschaft in Deutschland, II. 348
Gott, was er nach Psellus Meynung ist, II. 173
Harmonie, was sie ist, II. 175. nach dem Sinne des Psellus, II. 194

Haß, was er ist, u. wie er mit Tönen auszudrücken, I. 155. wie das Versuchen u. andere Stuffen des Hasses entstehen, I. 155

Haupttone, wo sie im Tackte eigentlich stehen sollen, III. 551

Heulen, einer Orgel, wie es entsteht, III. 506

Hinken, (alla zoppa) was es bey den Contrapunkten ist, III. 492

Hoffnung, was sie ist, u. wie sie in der Musik auszudrücken, I. 152

Hüte, bey den Orgelpfeifen, III. 517

Japaneser, Nachricht von ihrer Musik u. musikalischen Instrumenten, I. 160

Instrumente, musikalische der Japaneser, I. 160 bis 168. was zur Historie der Instrumente erfordert wird, III. 502. Nachricht von den musikalischen der Einwohner im Königreich Juda in Africa, III. 572

Intervalle, ob eines von acht Octaven noch in der Musik zu gebrauchen, I. 96. n. Beschreibung derselben, II. 175. wie sie die Alten zusammen gesetzt, II. 183. was nicht zusammengesetzte sind, II. 184. wie sie beurtheilet werden, II. 191. wie sie gefunden worden, II. 192. derselben Anzahl u. Sitz, IV. 687

Intonatio, wie sie beym Fantasiren bewerkstelliget wird, III. 530

Kraft, von der anblasenden, der Flöten, I 130

Klauseln, Verschiedenheit derselben, III. 552

Kreisfugen, was sie sind, III 478. Verschiedene Gattungen derselben, III. 479. Vortheil, wenn man solche verkehren will, III 483. wie man den Ort des Eintretens bey rätzelhaften Kreisfugen finden kann, III. 484. Matthesons Urtheil von Kreisfugen, die eine Umkehrung leiden, III. 482. Regel, wen bey der Verkehrung die ganzen Tone zu halben, u. die halben zu ganzen werden können, III. 487. Lehre von den krebsgängigen Kreisfugen, III. 489

Kirchengesänge, ob gar kein Tackt bey denselben beobachtet wird. III. 544

Krücken, was sie bey Orgelpfeiffen sind, III 518
Kunst, was sie ist, I. 137
Steelens Gedanken, wie sie sich nach dem Geschmack richten soll, III. 385
Lade, einer Orgel, wie sie probirt wird, III. 516
Leben, himmlisches, wie man es sich vorstellt, III. 595
Lehren, von der Composition überhaupt, IV. 605 bis 635
Liebe, wie solche in der Composition auszudrücken sey, I 150
Luft, wie sie von einem zitternden Cörper bewegt wird, I. 80. 81. was ihre natürl. Trägheit, vis inertiæ, sey, I. 113. n.
Lufftfläche, von der so durch die Röhre eines Blasinstruments hinstreicht, I. 117
Lufftseule, derselben Beschaffenheit in einem Blasinstrument, I. 119
Maschinen, die häufigen, sind in den Opern abzuschaffen, I. 37 bis 39
Mathematik, derselben Nothwendigkeit bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, II. 201. III. von 409 bis 463
Melodie, Sacherklärung der Hauptmelodie, II. 221 was sie für einen Umfang haben soll, III. 469
Misgunst, wie sie mit Tonen auszudrücken sey, I. 155
Misvergnügen, woher solches entsteht, II. 308
Mitleiden, wie es mit Tonen ausgedrückt wird, I. 156
Mixturen, was sie sind, III. 518
Monochord, solchem so viele Theile zuzueignen, als nöthig sind zu beweisen, daß die zwölf einfachen Klangstufen gleich schweben, III. 455
Musici, so gekrönte Häupter gewesen, III. 570
Musicus, der critische, dessen Widersprüche, II. 218 221. 223. III. 435. 436
Musik, warum unsere denen Barbaren nicht gefällt, I. 65. worinn ihre Schönheit bestehet, I. 72. ihr Endzweck, I. 77. n. Mittel zu derselben Aufnahme, I. 142. Kriegsmanifest wider solche, I. 144. was sie nach dem Sinne der Alten fürstellt, II. 174. was die Italie-

ner dabey gethan, II. 220 wie sie durch die Wissenschafften blühen wird, ib warum eine u. dieselbe Musik einigen gefällt, einigen misfällt, II. 306. Ursach, warum eine Musik gefällt, II. 311. Von der Regierug und Aufführung einer Musik, III. 532. 534, Von der Musik überhaupt, III. 529. Erklärung derselben, ibid. was die practische Musik ist, III. 541. Der Grund ihrer Annehmlichkeit, III. 541 sq. Von derselben Lobe, III. 561. 562. 568. ihren Richtern der Vernunft u. dem Gehöre, III. 563. wird in die Kirchen, weltliche u. medicinische eingetheilet, III. 565. Beyspiele von ihrer Wirkung, III. 566. Nachricht von der barbarischen Musik in Africa, III. 572. derselben Wachsthum hänget mit dem Wachsthume der übrigen Wissenschafften zusammen. III. 577. soll im Himmel seyn, III. 581. wird widerleget, daß Musik im Himmel sey, III. 585. was sie bey den Alten in sich begriffen, IV. 636. Beyspiele von ihrer wunderbaren Wirkung, IV. 627 bis 643. Von der Musik der Alten u. ihren Tonkünstlern, IV. 636 bis 665. ob sie der neuern vorzuziehen, IV. 658

Musikleiter, Beschreibung derselben, II. 175

Musikverständiger, was die Alten dadurch verstanden, III. 560

Musikvorsteher, dessen Eigenschaften, III. 532

Nachahmung, Lehre davon, II. 276 bis 278. 279

Nachspiele, was darzu gehört, III. 530

Neid, wie er in der Musik auszudrücken, I. 155

Nonen, Lehre von derselben Auflösung, I. 57

Noten, der alten Hebraer, IV. 666

Oper, Einwürfe wider solche, I. 1 bis 46. was eigentlich eine Oper ist, u. was darzu gehört, I. 21. n. kann ohne Liebesverwirrung seyn, I. 23. was von den Französischen Opern zu halten, I. 41. n. Fehler der Oper,

Oper, I. 44. 45. Von Uffenbach Vertheidigung derselben, III. 378 Muthmassung, daß sie ihren Ursprung in der Römer Zeiten habe, III. 389. daß die Vereinbarung der Musik mit allen Worten der Redenden in Opern nicht lächerlich sey, III. 390. Beschreibung der Opern. III. 395. wie sie beschaffen seyn sollen, IV. 621

Ordnung, worinn solche besteht u. ihre Arten, II 310. wie viel Stuffen der Ordnung sind, II. 312. n. welche traurig, welche frölich macht, II. 314. wie vielerley bey den Tonen statt findet, II. 315

Orgel, wie sich derselben Töne bey dem wärmesten u. kältesten Wetter verändern, I. 128. n. von derselben Verfertigung und Beschaffenheit, III. 502. was bey derselben Bau zu beobachten, III. 504. wie sie gestimmt wird, III. 520. derselben innerlicher Umfang nach den Octaven, III 523. Nachricht von Schröters neu erfundenen, III. 578

Organica, was sie ist, III. 521

Pantomimen, worinn ihre Kunst bestanden, IV. 664

Patriot, der Braunschweigische musikalische, I. 136. was ein Patriot im eigentlichen u. uneigentlichen Verstande sey, I. 137. Fortsetzung vom musikalischen, II. 362

Paraphonum, was es ist, II. 187

Parodien, was sie sind, u. was dabey zu beoachten, III. 378

Passagi, was sie sind bey dem Fantasiren, III. 530

Pauken, wie derselben Tone beschaffen, III. 544. Beschreibung der Pauke im Königreich Juda in Africa, III. 574

Peristomium, was es ist, I. 116

Pfeife, wie derselben Länge zu bestimmen, wenn sie einen gewissen Ton angeben soll, I. 128. warum

warum eine gedeckte eine Octave tiefer klingt, als eine offene, III. 517

Pfeifwerk, bey einer Orgel, wie vielerley es ist, III. 516

Posaunen, worauf sich derselben Eigenschafft gründet, I. 132

Punctiren, was es in Contrapuncten ist, III. 493

Quarten, Lehre von derselben Auflösungen, I. 50

Quatuor, Lehre davon, II. 268

Quelle, der widrigen Urtheile in musikalischen Sachen, II. 311

Quintadeen, III. 517

Regeln, von der Ausübung der Intervallen, I. 60. bey Verfertigung musikalischer Instrumente, I. 107. 108. n. von der Composition nach Anleitung des Horazens, IV. 605 bis 635

Reue, was sie ist, u. wie sie mit Tonen auszudrücken, I. 153

Rohrflöten, was sie sind, III. 517. wie sie gestimmt werden, III. 518

Rohrwerke, wie vielerley sie sind, III. 518

Ruhmbegierde, die edle, wie sie mit Tonen ausgedrücket wird, I. 156

Rückungen, Regeln davon, I. 48

Schamhaftigkeit, wie sie mit Tonen auszudrücken, I. 153. 154

Schauspiele, derselben Nutzen überhaupt, III. 394. n. 396. n.

Schleiflade, in der Orgel, derselben Beschreibung, III. 505

Schnarrwerk, bey einer Orgel, was es ist, III. 516

Schöne, worinn es besteht, II. 172

Schriften, Verzeichniß der sämmtlichen Mattheſonischen, III. 535

Secunden, Lehre von derselben Auflösungen, I. 49

Septimen, Lehre von derselben Auflösungen, I. 54

Seyten, was bey einer angeschlagenen vorgehet, I. 101. 102. wie die Dicke der

der Stärke proportional, I. 103. n. wie die Dicken ihrer Schwere, Länge und anspannende Kraft, dem Tone gleich ist, I. 107. einer angespannten zwey, drey u. vier gleiche Theile können besonders erzittern, I 131

Societät, Nachricht von der musikalischen in Deutschland, II. 346. derselben Gesetze, II. 348. u. Mitglieder, II. 356

Spielart, wie sie sich bey Orgeln eintheilet, III. 523

Spielkunst, Unterricht von derselben, III. 521. Hauptregel derselben, III. 522

Sprache, die deutsche soll nicht so gut zur Musik als die italienische seyn, warum III. 406 ꝛc.

Springen, was es in Contrapuncten ist, III. 493

Springlade in der Orgel, derselben Beschreibung, III. 506

Stiefel, einer Orgelpfeife, III. 518

Stimmen, wie zwey bis drey auf canonische Art nach einander anfangen mögen, II. 299

Stimmhorn, wie die metallnen Pfeifen einer Orgel damit gestimmt werden, III. 517

Stufentabelle, II 335. eine andere Stufentabelle von den Tonen, II. 340

Stück, ein musikalisches, soll einer Rede gleich seyn, III. 545

Stülpen, bey den Orgelpfeifen, III. 517

System, Hrn. Telemanns neues, IV. 713

Takt, Lehren davon, II. 240 ꝛc. was er ist, und wie er eingetheilet wird, III. 549. warum am Ende desselben kein Schluß seyn kann, III. 552

Temperatur, Vorstellung einer gleichschwebenden, III. 457. Neidharts beyde Temperaturen, III. 471. derselben Nutzen u. Nothwendigkeit, III. 519 Matthesons übel angebrachtes Gleichniß der Temperatur, III 520. Schröters Vorstellung einer pythagorischen gleichschwebenden, III. 580

Theorie, ob es eine musikalische gebe, I. 64

Toccaten,

Toccaten, was darunter begriffen wird, III. 530. was zur Ausübung derselben erfordert wird, III. 531

Ton, Lehre davon, I. 77 u. s. f. wie er aus der Luft entspringt, I. 79. dessen unmittelbare Ursache, I. 80. desselben Gattungen, I. 85. was er ist, u. wie er empfunden wird, I. 82. desselben Fortpflanzung, I. 83. worinn desselben Tiefe u. Höhe bestehet, I. 93. desselben Stärke u. Schwäche, I. 97. 98. 131. dessen Abnahme in einem doppelten u. dreyfachen Abstande, I. 98. n. wie ein hervorgebrachter ist, I. 107. wodurch sie unangenehm werden, I. 108. 109. von derselben Dauer, I. 109. der Glocken, I. 110. wie die Töne durch eine gewaltige Schlagung der Luft etnspringen, I. 112. wie die schnellere Bewegung der Körper durch die Luft solchen verursachen, I. 113. wie sie vom Schießpulver u. vom Donner entstehen, I. 114. der Flöten, hängen allein von der Länge der Röhren ab, I. 116. desselben Erzeugung bey den Blasinstrumenten, I. 118. wie der Ton einer Pfeife, wenn das Barometer am höchsten und am niedrigsten steht, I. 122. 126. 127. Beschreibung desselben, II. 175. ihre Namen bey den Alten, II. 177. kann nicht in zwey gleiche Theile getheilet werden, warum, II. 179. n. wie er geometrisch in zwey gleiche Theile getheilet wird, II. 181. 182. n. wie man ihn deutlich vernimmt, u. beurtheilt, II. 307

Tonarten, Erfahrungen von solchen, II. 254 bis 255

Trauerspiele, Vertheidung derselben, I. 24 rc.

Traurigkeit, was sie ist, u. wie sie in der Musik auszudrücken sey, I. 152. von der musikalischen, II. 315. von den Intervallen, so sich zur Traurigkeit schicken, III. 545

Treppe, diatonische, III. 449

Trio, von den Regeln und Composition desselben, II. 281

Trompeten, Beschreibung derer, so in Africa sind, III. 574. Grund derselben Eigenschaft, I. 132

Trompeter, von einem geschickten, der zugleich auf zwey Trompeten zweene Diskante blasen kann, IV. 655. n.

Trommel, derselben Töne Eigenschaften, III. 544. Beschreibung der Trommeln im Königreiche Juda in Africa, III. 573

Ventile, wie vielerley bey einer Orgel, III. 506. wie sie beschaffen seyn sollen, III. 507

Veränderung, von der erstaunlichen in der Musik, III. 555

Vergnügen, woher solches entsteht, II. 308

Verhältniß, was eine arithmetische, geometrische u. harmonische sey, I. 147. wie solches Psellus bey der Quarte, Quinte ꝛc. bestimmt, II. 189. wie sie bey den Tonen vorgestellet werden kann, II. 319

Verhältnisse, der Intervallen, III. 445

Vermehrung, III. 492

Vernunft, ob sie bey Beurtheilung einer Musik eine Dienerin oder Herrscherinn, III 363. n.

Verwechslung, (evolutio) was sie ist, III. 492

Verzweiflung, wie sie entsteht, u. wie sie mit Tonen auszudrücken, I. 154

Vibrationen, des Tons a in einer Secundminute, I. 89. wie alle Vibrationen eines jeden Tons auszurechnen sind, I. 88. n. wie sie auszurechnen bey einem Tone eines Blasinstruments, I. 121 bis 129

Vierstimmige, Lehre davon, II. 233

Virtuosen, wie sie seyn sollen, I. 138

Vollkommenheit, was das Anschauen derselben verursachet, II. 308. Merkmaale derselben, II. 309

Vollstimmige Sachen, was von allzu vollstimmigen zu halten, II. 289

Vorspiele, derselben Nutzen auf der Orgel, III. 523. wie sie beschaffen seyn sollen, III. 524

Wankelmüthigkeit, was sie ist, I. 156

Wechsel-

Wechselnoten, was sie sind, I. 47

Weidenkorb, wie solcher mit Muscheln angefüllt, und bey der Musik gebrauchet wird in Africa, III. 575

Weite der Flöten, wie sie zur Länge zu bestimmen, I. 130

Wind, von der Ungleichheit des Orgelwindes, III. 507. n.

Windwage, Matthesons Beschreibung davon, III. 512. wahre Erklärung derselben, III. 512 ꝛc.

Windlade, woraus selbige besteht, III. 504

Witterung, wie sich bey kalter u. warmer die Töne der Blasinstrumente verhalten, I. 128 n

Zeitungen, wie die neuen Halbgelehrten sind, I. 131 bis 141

Zorn, wie er mit Tönen auszudrücken, I. 154

Zufriedenheit, wie sie mit Tönen auszudrücken, I. 152

Zweystimmige Sachen, Lehre von solchen, II. 278



Tab. I Tom. III part. IV Bibl. mus.

Gröste 3.

Grose 3.

Kleine 3.

Kleineste 3

Gröste 2.

Grose 2.

Kleine 2.

Kleineste 2.

gröste Primen

Einklänge

Grund Klange oder grose Primen

C D E F

Tab. II. Tom. III. part. IV. Bibl. mus.

gröste 6.

grosse 6.

Kleine 6

Kleineste 6

gröste 5

Grosse 5.

Kleine 5.

Kleineste 5.

Gröste 4.

Grosse 4.

Kleine 4.

Kleineste 4.

Grund

C. D. E. F.

Tab. III. Tom. III. part. IV. Bibl. mus.

gröste 9

grose 9

Kleine 9

Kleineste 9

gröste 8.

grose 8

Kleine 8

Kleineste 8.

Gröste 7

Grose 7

Kleine 7

Kleinieste 7

Grund

C. D. E. F.

Tab. III Tom. III part. i v Bibl. mus.

gröste 4

grose 4

Kleine 4

Kleineste 4

gröste 3

grose 3

Kleine 3

Kleineste 3

gröste 2

grose 2

Kleine 2

Kleineste 2

gröste Bassen

Ein Klein 9t

grose Bassen

G A H

Tab. V. Tom. III. part. IV. Bibl: mus.

gröste 7.

grose 7.

Kleine 7.

Kleineste 7.

gröste 6.

grose 6.

Kleine 6.

Kleineste 6.

gröste 5.

grose 5.

Kleine 5.

Kleineste 5.

Grund.

G A H

Tab. VI. Tom. III. part. IV. Bibl. mus.

grösste 9.

grosse 9.

Kleine 9.

Kleineste 9.

grösste 8.

grosse 8.

Kleine 8.
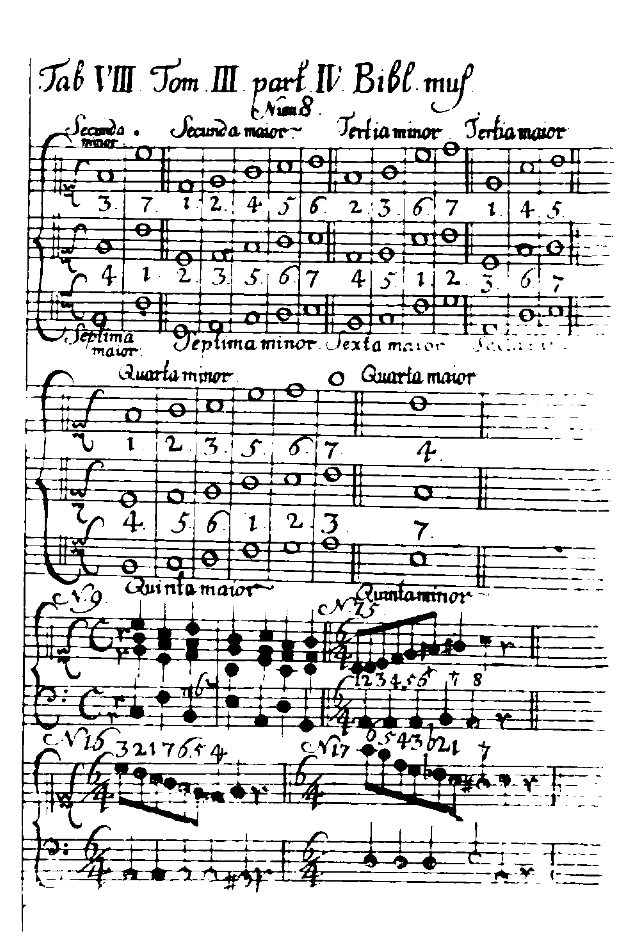
Kleineste 8.
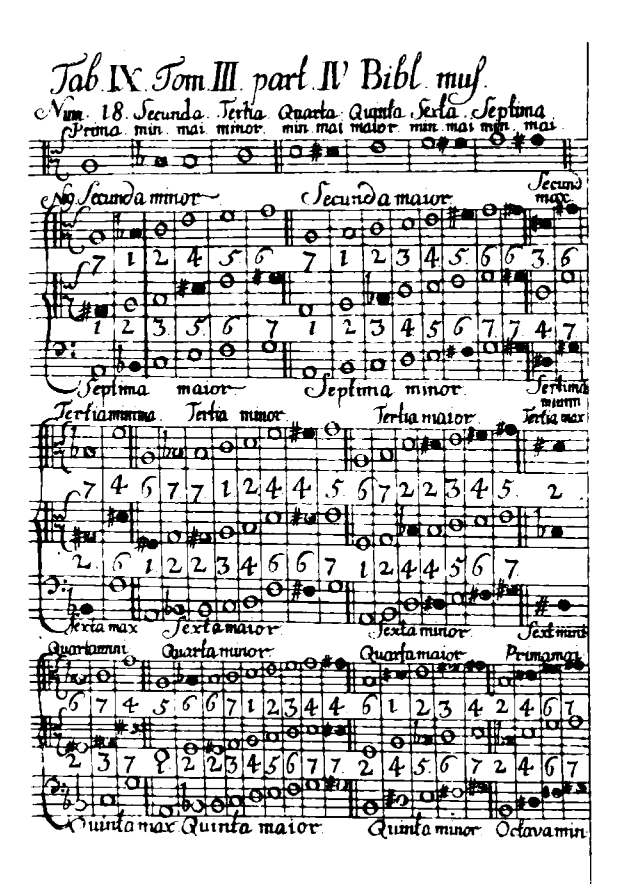
Grund.

G A H
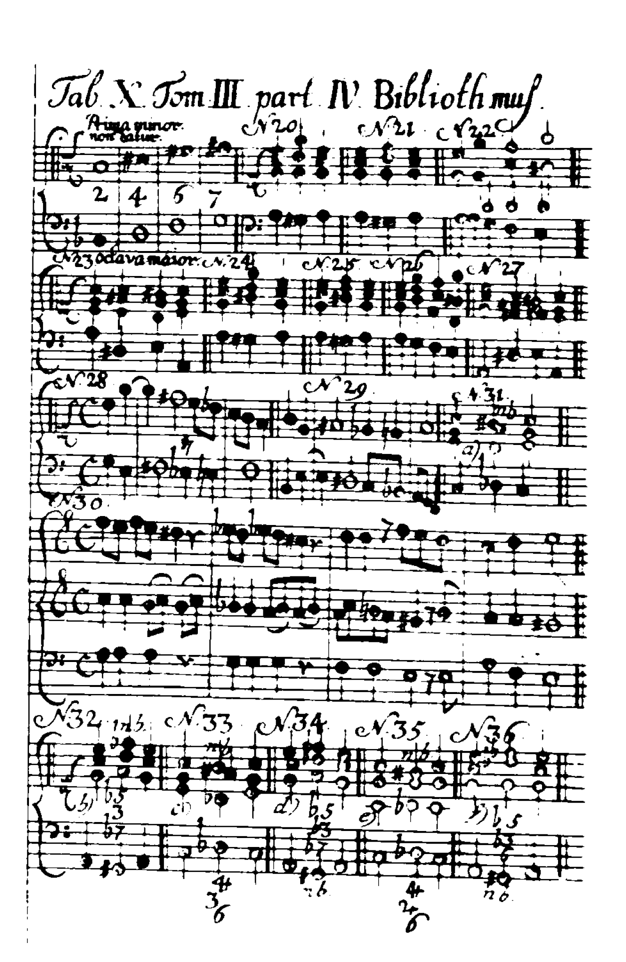
Tab. VII. Tom. III. part. IV. Bibl. mus.

Abmessung der Intervallen


Tab VIII Tom III part IV Bibl mus
Num 8
Secunda minor
Secunda maior
Tertia minor
Tertia maior
Septima maior
Septima minor
Sexta maior
Quarta minor
Quarta maior
N 9
Quinta maior
Quinta minor
N 15
N 16
N 17



Tab. IX. Tom. III. part. IV. Bibl. mus.
Num. 18. Secunda. Tertia. Quarta. Quinta. Sexta. Septima.
Prima. min. mai. minor. min. mai. maior. min. mai. min. mai.
No. Secunda minor
Secunda maior
Secund. max.
7 1 2 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 6 3 6
1 2 3 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 7 4 7
Septima maior
Septima minor
Septima minim
Tertia minima
Tertia minor
Tertia maior
Tertia max
7 4 6 7 7 1 2 4 4 5 6 7 2 2 3 4 5 2
2 6 1 2 2 3 4 6 6 7 1 2 4 4 5 6 7
Sexta max
Sexta maior
Sexta minor
Sext minim
Quarta mini
Quarta minor
Quarta maior
Prima mai
6 7 4 5 6 6 7 1 2 3 4 4 6 1 2 3 4 2 4 6 7
2 3 7 9 2 2 3 4 5 6 7 7 2 4 5 6 7 2 4 6 7
Quinta max
Quinta maior
Quinta minor
Octava min


Tab. X. Tom. III. part. IV. Biblioth. mus.
Prima minor non salue.
N. 20
N. 21
N. 22
N. 23 octava maior
N. 24
N. 25
N. 26
N. 27
N. 28
N. 29
N. 31
N. 30
N. 32
N. 33
N. 34
N. 35
N. 36

Tab. XI. Tom III. part IV Biblioth. mus.

No. 37. 38. 39. 40.

N 41.

N 42.

25 24 23 22 21 20 19

18 17 16 15 14 13 12

11 10 9 8 7 6

4 3 2 1 2 3 4

5 6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

Tab. XII Tom. III part IV Biblioth. mus.

Nmu. 1. N2. N3.

fig. 1 fig. 2

fig. 3 f4 f5

f6 f7

f8 f9 f10

Tab. XIII.
Tom. III. part. IV.
Bibl. mus.

A# — Hb — Cbb — H — Cb — H#x — C

G# — Ab — A — Hbb — H#x

F# — Gb — Fx — G — Abb — G#x

E — Fb — E# — F — Gbb — F#x

D — Ebb — D# — Eb — Ex

C — Dbb — C# — Db — Dx

n. 12.

nb.

